DIE MUSIK

HALBMONATSSCHRIFT MIT BILDERN UND NOTEN

HERAUSGEGEBEN VON KAPELLMEISTER

BERNHARD SCHUSTER

ACHTER JAHRGANG

ZWEITER QUARTALSBAND

BAND XXX



VERLEGT BEI SCHUSTER & LOEFFLER

BERLIN UND LEIPZIG

1908—1909

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Music

ML
5
.M545
v.8
pt.2

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Transfer to Fiche 6-21-65

INHALT

	Seite
Paul Marsop, Künstlertheater und Musikdrama (Zur Bühnen- und Konzertreform. Achte Folge)	3
Richard Hähn, Atmen und Singen	67
Dr. med. Ahrent, Sänger und Gesangsarzt	81
Robert Petsch, Die Tragik des „Fliegenden Holländers“	86
Karl Nef, Alte Meister des Klaviers IV: Johann Pachelbel 1653—1706	92
— — V: François Couperin 1668—1735	275
Paul Marsop, Römischer Musikbrief	96
Felix Welcker, François Auguste Gevaert †	99
Ernst Wolff, Zu Felix Mendelssohns hundertjährigem Geburtstag (3. Februar 1909)	131
Ernst Rychnovsky, Aus Felix Mendelssohn Bartholdys letzten Lebenstagen	141
Richard Hohenemser, Über Felix Mendelssohn Bartholdys geistliche Musik	147
Ernst Wolff, Sechs unveröffentlichte Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys an Wilhelm Taubert	165
Artur Eccarius-Sieber, Mendelssohns Klavierstil und Klavierwerke	171
Albert Kopfermann, Zwei musikalische Scherze Felix Mendelssohns	179
Felix Weingartner, Die schöne Königin. Ein Märchen	195
Max Steinitzer, Ein Brief Richard Wagners an Peter Cornelius, neu entdeckt und herausgegeben	204
Musikomikus, Der neue Musikkritiker. Dramolet in einem Aufzug	207
Max Steinitzer, Norens „Kaleidoskop“ im Lichte der Nationalitäten, oder „Was ist Melodie?“ Eine Leipziger philosophische Untersuchung	217
An die deutschen Tonsetzer. Mitteilung des Deutschen Musikverlags (Walther Stolzingsche Stiftung)	222
Mephistopheles, Die 144. Kakophonikerversammlung in Bierheim. Ein Reformkasperlspiel in drei Erhebungen	225
Hans Lindloff, Randglossen zu neun berüchtigten Zeitgenossen	242
F. A. Geißler, „Elektra“ von Richard Strauß. Uraufführung im Königlichen Opernhause zu Dresden am 25. Januar 1909	243
Richard Scheumann, Briefe berühmter Komponisten aus dem Archiv des Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin	259
Ernst Challier sen., Das Für und Wider der Erweiterung der 30jährigen Schutzfrist	271
Hermann Erler, Nicolai von Wilm. Zum 4. März 1909	278
Karl Weinmann, Karl Proske. Der Restaurator der klassischen Kirchenmusik	323
Edvard Grieg, Briefe an Oscar Meyer	330



Revue der Revueen	34. 101. 247. 279. 342
Besprechungen (Bücher und Musikalien)	39. 106. 181. 283. 352
Anmerkungen zu unseren Beilagen	64. 128. 192. 320. 384

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Kritik (Oper)

Seite

Amsterdam 45
Antwerpen 113. 289
Augsburg 289
Barmen 289
Berlin 113. 289
Braunschweig . . . 290. 355
Bremen 45. 290
Breslau 113. 291. 355
Brünn 291. 355
Brüssel 45. 183. 291
Budapest . . . 45. 113. 292
Dessau 292. 355
Dortmund 292
Dresden 46. 113. 183. 292. 355
Düsseldorf 113
Elberfeld 114. 293
Essen a. R. 114. 293
Frankfurt a. M. . 46. 114. 293
Genf 114. 294

Seite

Graz 294
Haag 114
Halle a. S. 294
Hamburg 294. 356
Hannover 294. 356
Köln . 46. 114. 250. 294. 356
Königsberg 295
Kopenhagen 295
Krefeld 295
Leipzig 46. 184. 356
Lemberg 295
London 47. 296
Lüttich 296
Magdeburg 47
Mailand 114
Mainz 296. 357
Mannheim 47. 297
München 357
New York . . . 48. 115. 297

Seite

Nürnberg 297. 358
Paris 115. 297
Philadelphia 299
Posen 301
Prag 116. 301. 358
Riga 358
Rostock 301
St. Petersburg 116
Schwerin i. M. . . . 116. 301
Stockholm 116
Straßburg i. E. . . . 48. 301
Stuttgart 48. 302
Tsingtau 302
Warschau 302
Weimar 117. 302
Wien . . . 48. 184. 250. 303
Wiesbaden 303
Zürich 117. 359

Kritik (Konzert)

Seite

Aachen 303. 359
Amsterdam 49
Antwerpen 117. 360
Augsburg 360
Barmen 360
Basel 117. 360
Berlin . 49. 118. 185. 251. 304. 361
Braunschweig 364
Bremen 53. 308. 365
Breslau 119. 308. 365
Brünn 366
Brüssel 54. 366
Budapest . . . 54. 119. 308
Chemnitz 366
Dessau 367
Dortmund 120. 367
Dresden 55. 120. 189. 308. 367
Duisburg 368
Düsseldorf 55. 368
Elberfeld 120. 369
Essen a. R. 369

Seite

Frankfurt a. M. . 55. 121. 189. 309. 369
Genf 121. 369
Graz 370
Haag 310
Halle a. S. 370
Hamburg . . . 56. 311. 371
Hannover 56. 371
Heidelberg 121. 372
Johannesburg 122
Karlsruhe 372
Kassel 312
Köln . . . 57. 122. 313. 373
Königsberg 373
Kopenhagen 122. 373
Krefeld 373
Leipzig 57. 122. 189. 314. 374
Lemberg 375
London 58. 315
Lüttich 375
Mainz 58. 376
Manchester . . 59. 123. 316

Seite

Mannheim 59. 376
Moskau 123. 376
München 59. 124. 190. 256. 377
New York 125. 378
Nürnberg 316. 378
Paris 60. 316
Posen 378
Prag 61. 125. 378
Rostock 379
St. Petersburg . . . 61. 318
Schwerin i. M. . . . 125. 379
Sondershausen 379
Stettin 379
Stockholm 125
Straßburg i. E. . . . 62. 379
Stuttgart 62. 319
Warschau 380
Weimar 126. 380
Wien . . . 63. 126. 191. 381
Wiesbaden 127. 382
Zittau 383
Zürich 127. 383

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NAMEN- UND SACHREGISTER

ZUM II. QUARTALSBAND DES ACHTEN JAHRGANGS DER MUSIK (1908/9)

dall' Abaco, E. F., 123. 378.
Abel, K. Fr., 109.
Abel, Ludwig, 355.
Abendroth, Hermann, 305. 371.
Absberg, Fanny, 312.
Abt, Franz, 77. 273.
Achron, Josef, 62.
Achscharumoff, Dimitry, 185.
Ackté, Aino, 48. 116. 250. 292. 303.
Adam, Adolphe, 116. 358. 374.
Adam, Alexander, 62.
Adamian, Eugénie, 307.
Adamian, Hélène, 307.
Adamian, Schwestern, 122.
Adels v. Münchhausen, Bertha, 380.
Adler, Clarence, 255.
Adolph, Cl., 364.
Afferni, Ugo, 127. 382.
Affre (Sänger) 299.
Agostinelli (Sängerin) 300.
Agrell, J. J., 109.
de Ahna, Heinrich, 384.
Aich, Anton, 289.
Albert, Prinzgemahl, 265.
d'Albert, Eugen, 44. 45. 48. 113. 114. 187. 255. 292. 294. 295. 296. 301. 303. 363. 368. 372.
d'Albert-Fink, Hermine, 372.
Albini, Felix, 114.
Alfvén, Hugo, 120.
d'Alheim, Marie Olenine, 109. 110. 124. 377.
d'Alheim, Pierre, 109.
v. Altaemps, Herzog, 326.
Alten, Bella, 185. 294.
Altmann-Kuntz, Margarete, 62. 118. 376.
Alvarez, Louis, 116.
Amalie, Prinzessin v. Preußen, 52.
Amato, Pasquale, 115. 297. 301.
Ambros, A. W., 277.
Ambrosius, Johanna, 285.
Andersen, H. C., 376.
d'Andrade, Francesco, 368. 377.
v. Andrásffy, Hedwig, 363.
Andreae, Volkmar, 57. 124. 127. 288. 362. 383.
v. Andreeff, Basil, 57.
Andriessen, Willem, 310. 311.
de Angelis, Nazzareno, 115.
Anger (Cellist) 55.
Anger, Ferdinand, 368.
Angerer, Gottfried, 383.
Ansorge, Conrad, 51. 61. 308. 363. 372.
Anthes, Georg, 292. 309.
Antonietti, Aldo, 311.
Apponyi, Graf, 46. 292.
Appunn, Heinrich, 119.
Apuchtin 377.
Arányi, Adila, 54. 186.
v. Aranyi, Jellie, 186.
Archangelsky, A., 377.
Arens, Louis, 293.
Arensky, Anton, 50.
d'Arnalle, Vernon, 125. 126. 309. 376.
Arnoldson, Sigrid, 45. 46. 114. 302.
Aron, Paul, 190. 314. 368.
Arriola, Pepito, 54. 371.
Artôt de Padilla, Lola, 52.
Aschaffenburg, Alice, 310.
Ascher, J., 273.
Astruc, G., 116.
Auber, D. E., 32. 116. 273. 303. 370.
Aubert, J., 370.
Auer, Joseph, 110.
Auerbach, Max, 365.
Augener & Co. 275.
Auguez-Montalant (Sängerin) 317.
Aulin, Tor, 120.
Aussenac, Marie Antoinette, 187. 365.
Austin, Frederic, 123.
Avani-Carreras, Maria, 51. 252. 318.
Averkamp, Anton, 110. 360. 366.
Avierino 377.
Bach, Eduard, 191.
Bach, Joh. Chr., 109.
Bach, Joh. Christoph, 92.
Bach, Joh. Heinrich, 92.
Bach, J. S. 39. 40. 43. 44. 50. 51. 54. 60. 61. 62. 92. 98. 100. 109. 117. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 126. 127. 135. 136. 137. 138. 139. 143. 146. 147. 149. 150. 151. 152. 159. 160. 161. 162. 164. 175. 186. 187. 189. 190. 303. 305. 308. 310. 313. 318. 361. 363. 364. 366. 367. 368. 369. 371. 372. 374. 375. 378. 379. 380.
Bach, K. Ph. E., 109. 378.
Bach, Lenore, 315.
Bach, Wilh. Fr., 109.
Bach-Verein (Heidelberg) 372.
Bach-Verein (Karlsruhe) 372.
Bach-Verein (Leipzig) 190.
Bachmann, Walter, 55. 366.
Bachmann-Trio 366.
Bache, Paulus, 373.
Backhaus, Wilhelm, 54. 319. 373. 380.
Baedeker, G. D., 192.
Bahling, Sophie, 301.
Bähr, Alice, 186.
Baily-Apfelbeck, Marie Louise, 308.
Bakaleinikoff, Wladimir, 50. 124.
Balakirew, Mili, 373.
Baldreich, Gottfried, 251.
Balfour-Gardiner (Komponist) 53. 121.
Banasch, Richard, 293.
Banck, C., 273.
Band, Erich, 319.
Bandler, H., 365.
v. Bandrowski, Alexander, 295.
Bantock, Granville, 316.
Barblan, Otto, 121.
Barcewicz-Quartett 380.
Barck, Cornelius, 292.
Barjanski, Sergei, 50.
Barnay, Lolo, 188. 312.
Baroen, Louis, 362.
Barrison, Cesare, 305.
Barth, Richard, 49. 56.
Barth'sche Madrigal-Vereinigung 51. 372. 373. 378.
Bärtich, R., 366.
Bartok, Béla, 120. 185.
Basil, Fritz, 12.
Bassermann, Florence, 310.
Battistini, F., 302.
Batz, Reinhold, 122.
Bauberger, Alfred, 358.
Bauer, Harold, 119. 127. 366. 376.
Bauer, Louis, 356.
Bauernfeld, Eduard, 353.
Baum, Karl, 45. 291.
v. Baußnern, Waldemar, 252. 292. 313. 360. 365.
Bayer, Josef, 117.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beaumarchais 18.
Beck, Ellen, 55. 126.
Beck, Wilhelm, 46.
Beck, Otto, 294.
Becker, Albert, 128 (Bild). 273. 367.
Becker, Benno, 10. 11. 33. 64 (Bild).
Becker, Georg, 297. 357.
Becker, Gottfried, 379.
Becker, Hugo, 50. 51. 127. 311. 367.
Becker, Reinhold, 313.
Becker, Stephanie, 292.
Beckmann, Gustav, 369.
Beecham, Thomas, 123.
Beeg, Georg, 291 355.
Beer-Walbrunn, Anton, 13. 17. 125.
van Beethoven, Ludwig, 49. 50. 51. 52. 54. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 96. 100. 109. 114. 118. 119. 122. 123. 125. 126. 134. 135. 136. 137. 145. 147. 149. 156. 159. 170. 175. 178. 185. 187. 188. 189. 190. 252. 253. 254. 255. 256. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 312. 313. 314. 316. 317. 318. 319. 323. 352. 353. 359. 360. 361. 362. 363 364. 365. 366. 367. 368. 369. 370 371. 372. 373 374 375 376 377 378. 379. 380. 382. 383. 384.
Behm, Eduard, 125.
Behr, Franz, 273.
Behr, Hermann, 308.
Behrens, Jenny, 375.
Beidler, Franz, 123. 304. 316.
Beier, Franz, 312.
Beklemischeff, Gregor, 306.
Belle, M. Jan, 110.
Bellincioni, Gemma, 302.
Bellini, Vincenzo, 372.
Bellwidt, Emma, 256. 381.
Belot, A., 299.
Beloussow, Ewssei, 118.
Bemmann (Kantor) 367.
Benda, Georg, 109.
Bendel, Franz, 273.
Bendemann, Eduard, 192.
Bender, Paul, 60. 124. 358.
Benk, Johannes, 370.
Bennet, John, 359.
Bennett, W. St., 181.
Benvoli, Alexander, 253.
Berber, Felix, 117. 310.
Berber-Quartett 121. 370.
Berens (Kapellmeister) 116.
Berger, Wilhelm, 61. 165. 186. 367.
Berger (Sänger) 302.
Bergmann, Gustav, 304.
Bergwein, Marie, 255.
de Bériot, Ch., 273.
Berlioz, Hector, 14. 17. 62. 116. 117. 124. 169. 190. 283. 308. 318. 361. 368. 370. 371. 383. 384.
Bernardi, Bernardo, 117.
Bernède (Librettist) 299.
Berneker, Constanz, 361.
Berté, Heinrich, 66.
Berthold, Martha, 58.
v. Bertrab-Bertrand (Sängerin) 121.
Berwald, Franz, 120.
Betteto, Julius, 381.
Beyer, Ferdinand, 273.
Bialecka (Pianist) 375.
Biber, H. J. F., 127. 367. 378.
Biberfeld, Carl, 355.
Biden, Sydney, 188.
Biehring, Ed., 309.
Bieling, Hermann, 59.
Bierbaum, O. J., 42. 285. 287.
Bieselly, Olga, 113.
Bingell (Konzertmeister) 312.
v. Binzer, Erika, 377.
Birkigt, Hugo, 51.
Birnbaum, A. Z., 51. 253. 366.
Bischoff, Hermann, 13. 15. 16. 19. 56. 189. 368.
Bischoff, Johannes, 290. 361.
Bizet, Georges, 62. 114. 273 308.
Björnson, Björnsterne, 285.
Blaumüller 122.
Blauvelt, Lilian, 123.
Blech, Leo, 290. 297. 301. 355. 356. 358. 359.
Bleyle, Karl, 59. 286. 287. 367. 374.
Blied, J., 273.
Blitar, Marie, 59.
Bloch-Jahr, Berta, 254.
Blockx, Jan, 45. 375.
Blondeau, Henri, 294.
Blum, Marie, 289.
Blum, Sophie, 377.
Blumenfeld, Felix, 318.
Blumer, Fritz, 380.
Blumer jr., Theodor, 374.
Boccherini, Luigi, 360.
de Boeck 289 („Reynaert de Vos". Uraufführung in Antwerpen).
Bodansky, Artur, 358.
Bodansky, Robert, 116.
v. Bode, Elisabeth, 306.
Boëllmann, Léon, 310.
Boehe, Ernst, 360. 370.
Bohm, Anna, 58. 186.
Boehm, A. P., 309.
Boehm-van Endert, Elisabeth, 114. 293. 309. 369.
Bohn, Emil, 128 (Bild).
Bohuß-Heller, Frau (Sängerin), 295. 296.
Boieldieu, F. A., 294.
Boito, Arrigo, 116. 296.
Bokemeyer, Elisabeth, 365. 376.
Bölling, Grete, 312. 368.
Bolz, Oskar, 113.
Bonavia, F., 123.
Bonci, Alessandro, 300.
Bonnet, Joseph, 317.
de Boer, Willem, 319. 370.
Boerlage-Reyers, Charlotte, 119.
Borchard, Adolphe, 255.
Börner, Kurt, 118
Borodin, A., 54. 121. 375.
Boruttau, A. J., 125. 358.
v. Bose, Fritz, 63.
Bosetti, Hermine, 190. 313. 357. 383.
Bosquet, Emil, 360.
Bosquet-Quintett 360.
Bossi, Enrico, 43. 54. 372.
Boulogne (Sänger) 299.
Bourbon (Sänger) 292.
Boyer de Lafory, Suzanne, 188.
Bradsky, Th., 273.
Brahms, Johannes, 49. 50. 51. 55. 56 57. 58. 59. 60. 61. 62. 78. 109. 118. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 126. 128 (Bild). 150 160. 161. 164. 178. 185. 186. 187. 188. 189. 190. 191. 252. 253. 255. 272 273. 274. 275. 276. 303. 304. 305. 307. 308. 312. 313. 314. 316 317. 319. 352. 353. 359. 360. 361. 362. 363. 364. 366. 367. 368. 369. 371. 372. 373. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 382. 383.
Brahms-Verein (Berlin) 252.
Brahy 375.
van den Brandeler, Henriette, 310.
Brandes, Friedrich, 367. 368. 374.
Brandes, Margarete, 47.
Brandt-Buys, Jan, 382.
Brandt-Scheibel (Sängerin) 383.
Brandukow, A., 377.
Brany, Rosa, 58. 119.
Brauer, Max, 372.
Braun, Emmy, 377.
Braun, Friedrich, 293.
Braune (Domsänger) 268.
Braunfels, Walter, 14. 17. 124.
Brause, Hermann, 378.
Brecher, Gustav, 294. 356.
Brehme, Walther, 381.
Breitenfeld, Richard, 46. 251. 373.
Breitkopf & Härtel 44. 47. 178.
Bremer, Anni, 252.
v. Brennerberg, Irene, 305.
Bréval, Lucienne, 116. 298.
Bricht-Pyllemann, Agnes, 378.
Brieger, Eugen, 61. 305.
Brieger-Palm, Margarete, 61.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Briesemeister, Otto, 377. 379. 383.
Brode, Max, 373.
Brodsky, Adolf, 316.
Brodsky-Quartett 123. 316.
Broek-Landré, Jeanne, 311.
Bromberger, David, 54.
Bron, Jascha, 127. 310.
Bruch, Max, 57. 122. 190. 304. 305. 310. 312. 367. 369. 375.
Bruch, Wilhelm, 316. 378.
Bruck, Boris, 56. 371.
Bruckner, Anton, 56. 60. 98. 119. 125. 190. 252. 309 319. 367. 370 373. 375. 377. 378.
Brückner, Max, 355.
Brückner, Oskar, 368.
Bruckwilder-Rockstroh, Thekla, 122.
Brügelmann, Hedy, 120. 360.
Brühl, Graf, 8
Brüll, Igna·, 117.
Bruni, Constantin, 294.
Brunner, C. T., 273.
Bruno, Georg, 289.
Bruno, Marie, 252.
Brunotte, Alma, 312.
van der Bruyn, W., 54. 308.
Bubeck, Theodor. 377.
Buck, Rudolf, 367
Bühlmann, Karl, 319.
Bukinik, M., 124. 377.
Bukowska, Lilla, 364.
Bull, Ole, 352.
v. Bülow, Hans, 135. 137. 273. 293. 353. 382
Bulytschew, W., 377.
Bumcke, Gustav, 51. 252.
Bungert, August, 55.
Burchard, Gustav, 291.
Burchard-Hubenia, Olga, 45. 291.
Burchardt, Marga, 294. 369.
Burg-Zimmermann, Emmy, 358.
Burger, Elsa, 370.
Bürger, Anton, 295.
Bürger, G. A., 311.
Burgmüller, Ferdinand, 273.
Burk-Berger, Marie, 358.
Burmeister, Richard, 254. 381.
Burmester, Willy, 54 58. 308. 313. 319. 366. 373. 378. 379. 380. 384 (Bild).
Burrian, Karl, 45. 48. 49. 115. 292. 370.
Buschbeck, Hermann, 12.
Büsing-Gosch, Catarine, 306.
Busjaeger, Marie, 54.
Busoni, Ferruccio, 123. 185. 188. 191. 256. 317. 368.
Buß-Droß, Kurt, 307.
Bussard, Hans, 303.
Busse, Karl, 42.
Buths, Julius, 55.
Büttner, Max, 373.
v. Buttykay, Akos, 308. 315.
Buxtehude, Dietrich, 123.
Cahier, Charles, 120. 126. 381.
Cahnbley-Hinken, Tilly, 57. 62. 117. 367. 369.
Cain, Henri, 299.
Cajanus, Einar, 188.
Calvé, Emma, 299. 300.
Campanari, Giuseppe, 297.
Campanini, Cleofonte, 297. 300.
Canivet, Jean, 318.
Canova, Antonio, 145.
Cantor, Else, 255. 370.
Capet, Lucien, 366. 377.
a cappella-Chor (Amsterdamer) 360.
Capellen, Georg, 352.
Carré, Albert, 115. 299.
Carré, Marguerite, 299.
Carreño, Teresa, 51. 56. 123. 126. 189. 309. 311. 314. 370.
Carreño-Blois, Teresita, 309. 310. 311. 313. 319. 359. 371. 377.
Caruso, Enrico, 48. 115. 300. 301.
Carvalho, Caroline, 99.
Carvalho (Sänger) 299.
Casadesus, Henri, 305.
Casals, Pablo, 59. 62. 118. 127. 189. 318. 360. 366. 369. 371. 377.
Casals-Suggia, Guilhermina, 62. 118 189. 377.
Casella, Alfred, 317.
Catalani, Alfredo, 48. 297.
Cazeneuve, Emil, 311.
Certani, Alessandro, 187.
Cervantes 10
Chabrier, Emanuel, 290. 308. 375.
Chaigneau-Trio 57.
Challier, Ernst, 119.
Charlier-Quartett 375.
Charpentier, Gustave, 114. 119. 250. 294. 299.
Charron, A., 317.
Chartres, Vivien, 118. 127.
Chausson, Ernest, 252.
v. Chavanne, Irene, 293.
v. Chelius, Oskar, 251.
Chenal, Anthelmine, 116.
Cherubini, Luigi, 365 373.
Chevillard, Camille, 60. 61. 317.
Chop-Groenevelt, Céleste, 373.
Chopin, Frédéric, 52 53. 55. 60. 109. 119. 133. 136. 137. 187. 189. 253. 254. 306. 307. 310. 313. 314. 317. 318 352. 364. 367. 369. 370. 371. 376. 377. 380.
de Choudens, P., 115.
Chrysander, Friedrich, 275. 276.
Chwatal, F. X., 273.
Cimarosa, Domenico, 19.
Cionca, Aurelia, 364.
Claassen 294.
Clark, H., 317.
Clarus, Hofrat, 144.
Clayton, Sybella, 363.
Clemens non Papa 110.
Clemm, Maria, 255.
Coates, Albert, 46.
Colbertson, Sascha, 54. 58. 118.
Coleridge-Taylor, Samuel, 316.
Colonne, Edouard, 61. 190. 316. 317.
Columbus, Christoph, 41.
Commer, Franz, 273.
Concone, Giuseppe, 77.
Connell, Horatio, 123. 316.
Conrad, Max, 359.
Conradi, August, 273.
Constantino, Florencio, 300.
Corbach, Carl, 379.
Corea, Marchese, 97.
Corelli, Arcangelo, 123. 190. 311. 318. 362. 380.
Cornelius, C. M., 117.
Cornelius, Peter, 39. 47 (Erstaufführung des „Cid" in Magdeburg). 52. 122. 177. 191. 288. 292. 312. 360. 367.
Cornelius, Peter (Maler), 326.
Cornill, Erna, 373.
Corti, Gertrud, 53.
Cortolezis, Fritz, 19 256.
Cortot, Alfred, 318. 366.
Coryn, Corinne, 118.
Coßmann, Bernhard, 284.
Couperin, François, 275 (Alte Meister des Klaviers. V: F. C.). 310. 371. 380.
Cowen, F. H., 330. 370.
Craig, E. Gordon, 22.
Cramer, Anna, 311.
Cramer, H., 273.
Cramer, J. B., 272.
Crickboom, M., 366.
Croisez, A., 273.
Croiza (Sängerin) 366. 375.
Crommelin (Sängerin) 366.
Cronberger, Wilhelm, 290.
Cruciger, Curt, 295.
Culp, Julia, 118. 122. 127. 308. 310. 313. 367. 371. 372. 373. 378. 383.
Curci, Alberto, 51. 252.
Curti, Franz, 368.
Cygánska (Sängerin) 302.
Czerny, Carl, 272.
Czop-Umlauf, Clara, 52.
Daffner, Hugo, 109. 377.
Daland, Irene, 188.
Dalcroze-Faliero, Nina, 252. 370.
Dallmeyer-Russel 306. 314.
Dalmorès, Charles, 297. 300.
Dalnoki (Sänger) 45.
Damen-Vokalquartett, Berliner, 254.
Damrosch, Walter, 125. 378.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Damrosch-Orchester 125.
Daniela, Anna, 292.
Daniloff 57.
Daudet, Alphonse, 299.
Dauer (München) 12.
Daub, Gertrud, 363.
David, Ferdinand, 43. 127. 138. 145. 146. 168. 273.
Davidoff, Karl, 118. 284.
Davisson, W., 317.
Dawydowa, Frau (Pianistin), 318.
Debefve, Jules, 375.
Debogis, Marie Louise, 254. 379.
Debussy, Claude, 30. 53. 54. 121. 183. 187. 190. 252. 254. 255. 256. 298. 359. 369. 370. 372. 374.
Dechert, Hugo, 54. 373.
Deckert, Willy, 52. 363.
Decsey, Ernst, 382.
Dehmel, Richard, 252. 286. 288. 362. 377.
Dehmlow, Hertha, 361. 373.
Dehn, S. W., 111. 262. 263.
Delgouffre, Charles, 121.
Delibes, Leo, 273. 356. 374.
Delius, Frederick, 117. 123. 256. 319.
Dellinger, Rudolf, 113.
Delmas, J. F., 298.
Deman, Rudolf, 319. 372.
Demuth, Leopold, 250. 297. 356. 371.
Dencker, Robert, 288.
Dennery, Mathilde, 290.
Deppe, Adolf, 360.
Deru, Edouard, 318.
Deschamps, Pierre, 61.
Dessau, Bernhard, 53. 118. 186. 312.
Dessau-Quartett 186.
Dessoff'scher Frauenchor 56.
Dessoir, Susanne, 312. 359. 375.
Destinn, Emmy, 48. 115. 254. 297. 300.
Devrient, Eduard, 134. 181.
Devrient, Otto, 25.
Diabelli, Anton, 272.
Dick, Johanna, 380.
Dièmer, Louis, 275.
Dietz, Johanna, 376.
Diez, Julius, 12. 20.
Diogenes von Sinope 179.
Dippel, Andreas, 115. 297. 301.
Dittmar, Margarete, 187.
Dittler, Herbert, 51.
Döbereiner, Christian, 360.
Doehaerd, Emile, 362.
v. Dohnanyi, Ernst, 51. 54. 56. 57. 58. 60. 62. 254. 318. 359. 379. 382.
Dohrn, Georg, 308. 365.
Dölitscher, Elfriede, 292.
Domchor, Berliner, 379.
Donati, Baldassaro, 303.
Donebauer, Fritz, 141.
Doenges, Paula, 293.
Doninger, Lina, 293.
Donizetti, Gaetano, 19. 117. 293. 299. 301. 326.
Dopler, Marie, 291.
Doria (Sängerin) 300.
Dorn, Heinrich, 273.
Dorn-Langstein, Lilly, 381.
Dörwald, Wilhelm, 355.
Dowland, John, 359.
Draeseke, Felix, 383.
Dreyschock, Alexander, 273.
Dreßler, F. A., 252.
Drewett, Norah, 52.
Drill-Orridge, Theo, 251. 382.
Drost, Ferdinand, 289.
Drzewiecki (Sänger) 302.
Dubel, Yvonne, 299.
Dubois, Théodore, 298. 371.
Dufau, Jenny, 117.
Dufranne, Hector, 297. 300.
Dukas, Paul, 183. 190. 250. 306. 370.
Duloff, Georg Fürst, 50. 124.
Dumesnil (Pianist) 61. 317.
Duncan, Isadora, 125.
Duparc, Henri, 317. 375.
Duphly (Komponist) 371.
Dupont, A., 366.
Dupuis, Sylvain, 45. 183. 292. 366.
Durant (Brüssel) 54. 366.
Durante, Francesco, 149.
Durigo, Ilona, 120. 309. 369.
Durra, Hermann, 53. 285. 364.
Dürrner, J., 272.
Duvernoy, J. B., 273.
Dvořák, Anton, 57 59. 125. 306. 307. 308. 312. 360. 362. 366. 374. 375. 376. 378. 379.
Eames, Emma, 297. 300.
Eberle, Oskar, 310.
Eccard, Johannes, 303.
Eckermann, J. P., 7. 289.
Eckert, C., 273.
Eckert, Theodor, 291.
Edward VII., König, 338.
Egghardt, J., 273.
Ehrlich, Rudolf, 123.
Eichholz, Vera, 184. 356.
Eilers, Franz, 295.
Einbeck, Major, 259. 268. 269.
Eisenberger, Severin, 189.
Ekeblad, Maria, 185.
Elb, Margarete, 290.
Eldering, Bram, 57. 120. 303. 313.
Elfgren, Erik, 120.
Elgar, Edward, 58. 59. 123. 308. 315. 316. 318. 359. 374. 378. 381.
Ellenberger (Pianistin) 313.
Ellger, Hilde, 52.
Elman, Mischa, 55. 125. 378.
Elsmann, Alfred, 117.
Emmerich, R., 273.
Eneri, Irene, 124. 318. 380.
Engel, J. J., 108.
Engel, Julius, 123.
Engelen 113.
Engelhardt, F. X., 328.
Engell, Else, 294.
Engels, Robert, 12.
Engelsberg, C. S., 273.
Engesser, Prof., 369.
Engler, Margarete, 255.
Englerth, Gabriele, 290.
Enkhausen, H. F., 273.
Enna, August, 286. 367.
v. Enzberg 336.
Epstein, Lonny, 62.
Erhard, Eduard, 314.
Erlenmeyer, Tilly, 53.
Erler, Fritz, 8. 9. 19. 20. 23. 33. 64 (Bild).
Erler, Hermann, 320.
Erler-Schnaudt, Anna, 55. 374.
Ertel, Paul, 253.
Eschmann, J. C., 273.
d'Espinasse (Sängerin) 300.
Esser, C., 45.
Esser, H., 273.
Ettelt, O., 54. 308.
Ettinger, Max, 307.
Eussert, Margarete, 371.
Evers, F., 285.
Everts, E., 376.
van Eweyk, Arthur, 368.
van Eyken, Heinrich, 127. 254. 256. 374.
Eysler, Edmund, 301.
Faignient, Noë, 110.
Falke, Gustav, 288.
v. Falkenhausen, Frhr., 324.
Fall, Leo, 114.
Falter, Siegbert, 383.
Famera, Josef, 186.
v. Fangh, F., 121.
Farrar, Geraldine, 115. 297. 301.
Fasch, K. Fr., 50.
Faßbender, Zdenka, 358. 378.
Fauré, Gabriel, 123. 187. 298. 370. 375.
Fay, Maude, 297. 358. 376.
Feinhals, Fritz, 48. 301.
Felser, Frida, 45. 295.
Feltzer, W. H., 254.
Fenten, Wilhelm, 47. 368.
Fenyves, Eugen, 54.
Ferchland-Bornemann, Helene, 186.
Fest, Max, 314.
Fétis, Edouard, 384 (Bild).
Fétis, F. J., 99.
Feuge, Emilie, 304.
Février, Henri, 291. 292. 297 („Monna Vanna". Erstaufführung in Paris). 298.
Fiebach, Otto, 295. 373.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Fiedler, Heinrich, 49.
Fiedler, Max, 125. 311.
de Figueiredo, Helena, 255.
de Figueiredo, Suzanna, 255.
de Figueiredo, Sylvia, 255.
Finck, Henry T., 352.
Firquet (Pianist) 54.
Fischer, Albert, 379.
Fischer, Curt, 379.
Fischer, Edwin, 254.
Fischer, Oscar, 374.
Fischer, Richard, 120. 308.
Fischer, Walter, 362.
Fischhof, Josef, 141.
Fitelberg, Gregor, 380.
Fladnitzer, Louise, 184. 297. 356.
v. Fladung, Irene, 358.
Flaischlen, Cäsar, 286.
Flatt (Sängerin) 292.
Fleck, Fritz, 314.
Fleischer, Arthur, 355.
Flesch, Carl, 49. 51. 303. 305. 310. 361. 362. 376. 379. 383.
Flith, Elsa, 191.
Flockenhaus, Ewald, 120.
Floderer, W., 367.
Flohr, Hubert, 55. 368.
v. Florentin, Paula, 359.
v. Flotow, Friedrich Frhr., 114. 273.
Flügel, Ernst, 285.
Fontaine 113.
Fontane, Theodor, 311.
Forbes, R. J., 123.
Forchhammer, Ejnar, 312.
Forst, Grete, 375.
Foerster, Anton, 307.
Förster, Chr., 111.
Förster, Karl, 317.
Foerster, Oscar, 46.
Förster, Rudolf, 273.
Foerster-Bresson, Meta, 309.
Förster-Lauterer, Bertha, 250.
Forstinger, Elisabeth, 52.
Forti, Helene, 358.
Fournier, Virginia, 256.
Franck, Anna, 55.
Franck, César, 51. 60. 100. 120. 121. 124. 126. 185. 187. 252. 253. 273. 312. 316. 318. 362. 363. 366. 368. 369. 376. 377. 380.
Frank, Mathieu, 358.
Franke, F. W., 376.
Franz, Anita, 356.
Franz, Robert, 78. 266.
Robert Franz - Singakademie (Halle) 370.
Frauberger, Irene, 48.
Frauenchor (Essener) 369.
Frauenchor, Straßburger, 62.
Frauenquartett, Hamburger, 363.
Frederigk, Hans, 355.
Fredrich, Vally, 53. 59.
Frege, Livia, 144.
Freiburg, Otto, 379.
Fremstad, Olive, 300.
Frerichs, Elisabeth, 120.
Freund, Maria, 120. 365. 375.
Frey, Emil, 53. 127. 188.
Friché, Claire, 45. 183.
Fridrichowicz, Agnes, 363.
Fried, Oskar, 186. 190. 252. 304. 306. 362.
Fried, Richard, 62. 380.
Friedberg, Carl, 57. 126. 383.
Friedemann, H., 365.
Friedenthal, Albert, 318.
Friedheim, Artur, 121. 124.
Friedländer, Julius, 143.
Friedlaender, Max, 189.
Friedman, Ignaz, 55. 187. 253. 308. 317. 373. 375. 378.
Friedrich der Große 52.
Friedrich, Gustav, 53.
Friedrich Wilhelm II., König v. Preußen, 52.
Friedrich Wilhelm III., König 268.
Friedrich Wilhelm IV., König, 150. 152. 167. 259. 263. 268.
Frischen, Josef, 56. 186. 371.
Fröbe, Iwan, 365.
Frodl, K., 62.
Fromm, Ilse, 363.
Frommer, Paul, 295.
Frotzler, Karl, 366.
Fuchs, Adolf, 295.
Fuchs, Anton, 12.
Fuchs, Georg, 9. 13. 15.
Fuchs, Henny, 363.
Fuchs, Joh. Nep, 17. 355. 356.
Fuchs, Marie, 292.
Fuchs, Robert, 121.
Fugère (Sänger) 116.
Füredi, Alex, 307.
Füredi, Samuel, 307.
Fußperg, Gustav, 117.
v. Gabain, Anna, 119.
Gabrilowitsch, Ossip, 54. 378.
Gade, N. W., 146. 169. 273. 274. 352. 373.
Galston, Gottfried, 62. 124. 318.
Galuppi, Balthassare, 109.
Galvani, Mme. (Sängerin), 296.
Ganne, Louis, 294.
Ganz, Rudolph, 62. 118.
Garborg 336.
Garcia, Manuel, 283.
Garden, Mary, 297. 300.
Gardner, Gail, 57.
Gareis, Josef, 46.
Gärtner, Maria, 289.
Gärtner, Rose, 314.
Gaertner, Walter, 356.
Gast, Peter, 31.
Gatti-Casazza, Giulio, 115. 301.
Gaubert, Philippe, 317.
Gausche (Sänger) 62.
Gay, Maria, 115.
Geibel, Emanuel, 134.
Geim, W., 302.
Geisler, Paul, 378.
Genée, Richard, 273. 356.
Gentner, Karl, 46. 47.
Gentsch (Geigerin) 126.
Georgs, A., 370.
Gerardy, Jean, 375.
Gerdes-Rauter, Maria, 187. 365.
Gerhardt, Elena, 54. 55. 120. 256. 303. 309. 310. 313. 373. 376. 378.
Gerhardt, Paul, 40.
Gerlt, Richard, 58.
German, J. Edward, 316.
Gernsheim, Friedrich, 186. 305. 362. 363.
Gerstorfer, Auguste, 297.
Gesangverein, Basler, 361.
Gevaert, François Auguste, 99 ff (F. A. G. †). 128. 366.
Gewandhausquartett, Leipziger, 55. 308. 366.
Geyer, Stefi, 54. 121. 127. 253. 308. 310. 311. 372. 378.
Geyer-Dierich, Meta, 118.
Giordani, Tommaso, 380.
Giordano, Umberto, 250. 251.
Glaß, Louis, 373.
Glazounow, Alexander, 50. 54. 56. 123. 191. 313. 318. 365. 382.
v. Glenck, Hermann, 118.
Gloyen, Richard, 364.
Gluck, Chr. W., 13. 17. 18. 24. 28. 57. 99. 100. 111. 114. 121. 127. 251. 310. 323. 355. 356. 359. 377. 379.
Gluth, Victor, 360.
Gmeiner, Ella, 358.
Gmür, Rudolf, 117. 126. 303.
Gnessin (Komponist) 62.
Godard, Benjamin, 273.
Gödicke, A., 376.
Godowsky, Leopold, 308. 366.
Gogol, N. W., 377.
Göhler, Georg, 372.
Golde, Ad., 273.
Goldberg, Vera, 373.
Goldenweiser, Alexander, 187.
Goldmark, Karl, 48. 54. 113. 253. 291. 295. 308. 368.
Goldoni, Carlo, 59. 191. 308.
v. Goldschmidt, Adalbert, 47.
Goldschmidt, Paul, 51. 187. 314. 382.
Gollanin, Leo, 373.
Göllner (Pianist) 383.
Göllrich, Josef, 47.
Goltermann, G., 273.
van Gool, Marcel, 51.
Göpfart, Karl, 367.
Göpel (Sänger) 120.
Goritz, Otto, 48. 297.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gorski, Lad., 44.
Gorter, Albert, 48. 295.
Goethe, J. W., 8. 9. 10. 12. 14. 20. 29. 50. 116. 124. 126. 133. 251. 274. 287. 289. 290. 306. 368. 376.
v. Gottschall, Rudolf, 315.
Goetz, Hermann, 62. 113. 273.
Götz, Karl, 124.
Götze, Marie, 290.
Götzl, Anselm, 359.
Gounod, Charles, 116. 273.
Graben-Hoffmann, Gustav, 273.
Grabitz, W., 45.
Grabofsky, Adolf, 379.
Graedener, K. P. G., 273.
Grammann, C., 273.
Granzin, Louis, 262.
Graun, Joh. S., 111.
Graun, K. H., 109. 378.
Graeve, Anna, 304.
Greis, Carl, 290.
Grell, Eduard, 267. 273.
Grétry, E. A. M., 121. 372. 375. 377.
Gretscher (Komponist) 61.
Grevesmühl, H., 62. 380.
Grieg, Edvard, 49. 57. 111. 112. 118. 121. 191. 330ff (Briefe E. G.'s an Oscar Meyer). 352. 374.
Grieg, Frau, 339.
Grigorówitsch 377.
Grillparzer, Franz, 290. 291. 353. 355.
Grimm, Karl, 169. 170.
Griswold, Putnam, 59.
Gritzbach, Karl, 292.
Gröbke, Adolf, 56. 294. 356. 368.
Grondona, Emma, 357.
Grosch, Georg, 46. 309. 369. 379.
Grosz, Gisela, 307.
Groß, Karl, 356.
Groß, Rudolf, 294.
Grumbacher-de Jong, Jeannette, 252. 305. 306.
Grümmer, Paul, 60.
Grun, James, 358.
Grünbaum, Fritz, 116.
Grünbaum, Therese, 39.
Grünberg, Max, 53.
Grundner, E., 364.
Grünfeld, Alfred, 112. 366.
Grünfeld-Novacek-Quartett 54.
Grüning, Wilhelm, 290.
Grützmacher, Friedrich, 57. 313.
Gryberevski (Sänger) 302.
Gryphius 10.
Guaita, Carlo, 51. 252.
Guilbert, Yvette, 52.
Guilmant, Alexandre, 365.
Gülzow, Adalbert, 51.
Gumbert, F., 273.
Gundlach, Georg, 188.
Günther, Josef, 368.
Günther-Braun, Walter, 355. 365.
Gura, Hermann, 191. 294.
Gürzenich-Quartett 57. 122. 313. 368. 374.
Guszalewicz, Alice, 113. 114. 289.
Gutdeutsch, Felix, 363.
Gutheil-Schoder, Marie, 127. 250.
Gutzmann, Elisabeth, 58.
de Haan-Manifarges, Pauline, 120. 122. 311. 313. 315.
Haasters-Zinkeisen, Anna, 368.
Hache, Else, 114.
Häckel, Fritz, 59.
Hadenfeldt, Lilly, 312.
Hadley, H., 382.
de Haen (Amsterdam) 117.
Hafgren-Waag, Lilly, 359.
Hagel, Richard, 47. 184. 314.
Hagemann, Carl, 372.
Hagen, Mary, 290.
Hagen, Adolf, 367.
Hagen, Ottfried, 355.
Hager, Paula, 306.
v. Haken, Max, 55. 308.
Halévy 298. 299.
Halir, Karl, 186. 373. 384 (Bild).
Halir-Quartett 50.
Hallé, Lady, 316.
Hallén, Andreas, 116. 120.
Hallwachs, Carl, 312. 313.
Halvorsen, Johan, 62.
Hambourg-Quartett 122.
Hamm, Adolf, 62.
Hammer, Dr., 144.
Hammer (Sänger) 302.
Hammerstein, Martha, 356.
Hammerstein, Oscar, 48. 297. 299. 300. 301.
Händel, Georg Friedrich, 53. 54. 55. 57. 59. 62. 100. 120. 121. 123. 126. 137. 150. 155. 159. 160. 163. 164. 175. 253. 309. 310. 311. 312. 316. 317. 318. 366. 372. 376.
Handschin, Jacob, 124. 377.
Hanfstaengl, Erich, 59. 124.
Hanisch, Joseph, 326.
Hansen, Peter, 55. 368.
Hanslick, Eduard, 109. 132.
Harff (Sängerin) 62.
Harmiston, J., 273.
Harrison (Manchester) 123. 316.
Hartmann (Balalaika-Orchester) 57.
v. Hartmann, Eduard, 109.
Hartmann-Pauer (Bratschist) 368.
Hartung, Anna, 315.
Hartwig & Co., Georg, 45.
Hasert, R., 273.
Hasse, Karl, 123. 295. 314.
Haßler, Alfred, 383.
Haßler, Hans Leo, 93. 110. 111. 378.
Hatto (Sängerin) 317.
Hauptmann, Moritz, 146. 156. 157. 158. 159. 160. 161. 163. 164. 262.
v. Hausegger, Siegmund, 311. 362.
Hauser, Franz, 156. 157.
Hauser, M., 273
Häusler, Karl, 289.
Haydn, Joseph, 53. 55. 56. 57. 58. 59. 109. 111. 120. 122. 123. 134. 137. 189. 254. 304. 305. 313. 316. 323. 354. 365. 366. 367. 369. 372. 375. 376. 378. 379. 380.
Haym, Hans, 120. 121. 369.
Hebbel, Friedrich, 44. 251.
Hedler, Richard, 187.
Hegar, Friedrich, 120. 127. 365.
Hegar, Johannes, 189. 317. 377.
Hegedüs, Ferencz, 58.
Heger, H., 365.
Hegner, Paula, 378.
Heidingsfeld, Ludwig, 355.
Heim, Victor, 363.
Heine, Albert, 12.
Heine, Heinrich, 88. 192. 311. 330. 333.
Heine, Th. Th., 12.
Heinemann, Alexander, 54. 252. 304. 315. 364. 365. 370. 371. 376.
Heinemann, Mimi, 53.
Heintzsch, F., 374.
Heiser, W., 273.
Hekking, Anton, 57. 255. 310.
Hekking-Denancy (Cellist) 54. 375.
Helbling-Lafont, Laura, 364.
Held, Editha, 368.
Hell, Th., 40.
Heller, Stephen, 112. 273.
v. Helmholtz, Hermann, 106.
van Helvoirt-Pell, Richard, 359.
Hempel, Frida, 120. 189. 252. 313. 379.
Hempel, F. C., 55.
Henckell, Karl, 42.
Hendricks, Francis, 52.
Hengeler, Adolf, 12.
v. Henle, Dr. Antonius Ritter, 323.
Hennig, C. R., 107. 108. 109.
Hennig'scher Gesangverein 378.
Henning, Margarethe, 255.
Hensel, Fanny, 182.
Hensel, Paul, 182.
Hensel, Sebastian, 182.
Hensel, Wilhelm, 320.
Hensel-Schweitzer, Elsa, 293. 294. 375.
Henselt, Adolf, 137. 273. 278.
Herberichs (Sänger) 289.
Hering, G., 374.
Heritte-Viardot, Louise, 283.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Herkenrath, Ludwig, 53.
Herking, Lilly, 358.
Herman, Charles, 61.
Hermann, C., 366.
Hermann, Friedrich, 44.
Hermanns, Hans, 374.
Hermanns-Stibbe, Marie, 374.
Hermans (Lüttich) 375.
Herold, Georg, 314.
Herold, Wilhelm, 302.
Herrmann, Margarete, 306.
Hertel, P. L., 273.
Hertz, Alfred, 48.
Hertz, Wilhelm, 300.
v. Hertzberg (Musikdirektor) 269.
Herz, H., 273.
v. Herzfeld, Victor, 63.
Herzog, Emilie, 359.
v. Herzogenberg, Heinrich, 375.
Hess, Ludwig, 59. 124. 191. 256. 304. 315. 319. 365. 368. 369. 371.
Hey, Otti, 191.
Heyde, Erhard, 377.
Heydenbluth, H., 120.
v. d. Heydt, August Frhr., 293.
Heymann, Katherine Ruth, 363.
Heyse, Paul, 15.
Hielscher, Hans, 378.
Higginson, Major, 125.
Hildebrand, Adolf, 20.
Hilf, Arno, 371. 379.
Hilf-Quartett 371.
Hilgermann, Laura, 63. 291.
Hill (Sängerin) 117.
Hiller, Ferdinand, 137. 181. 273. 274.
Hiller, Joh. Adam, 127. 364.
Hinckley, Allan, 48. 297.
Hindermann, Aenny, 294.
Hinze-Reinhold, Bruno, 190. 254. 363. 371. 372.
Hirchmann, Henry, 298 („Hernani." Erstaufführung in Paris). 299.
Hirt, Fritz, 191. 380.
v. Hochberg, Bolko Graf, 312. 368. 380.
Hochheim, Paul, 289.
Höfer, Luise, 358.
Hoffmann, Baptist, 119.
Hoffmann, Carl, 314. 315.
Hoffmann, E. T. A., 39. 62. 284.
Hoffmann, Franziska, 365.
Hoffmann, Leopold, 109.
v. Hoffmannswaldau, Chr. H., 40.
Hofmann, Alois, 292.
Hofmann, Anna, 357.
Hofmann, Hans, 375.
Hofmann, Josef, 378.
Hofmann & Co., E., 8.
v. Hofmannsthal, Hugo, 246. 289. 290. 357.
Hoehn, Alfred, 59. 360. 369.
Hollaender, Victor, 117 („Schneider Fips" Uraufführung in Weimar.) 297.
Hollander, Benoit, 51.
Holtschneider, Carl, 120.
Holtz, Hedwig, 53.
Holz, Arno, 288.
Hölzel, G., 273.
Homer, Louise, 297. 301.
Honigsheim, Frau, 117.
van Hoose, Ellison, 122. 304.
Hopf, Hermann, 373.
Hopfe, K., 360.
Höpfl, Josef, 355.
Hoppen, Rudolf, 312. 313.
Hörder, Käte, 58.
v. Hörmann, Angelica, 42.
v. Horsten-Strauß, Clara, 306.
Hösel, Kurt, 288.
Hösl-Quartett 360.
Houben, Elisabeth, 123.
van Hout 366.
Hövelmann-Tornauer, Luise, 369.
Howard, Prediger, 146.
Hubay, Jenö, 54. 253. 308.
Hubay-Popper-Quartett 308.
Hubbard, Bruce, 122.
Huber, Hans, 117. 314. 383.
Huberman, Bronislaw, 60. 124. 191. 366. 372. 373. 375. 378. 383.
Hubert, Carola, 57. 376.
Hüe, Georges, 61.
Hufeld, Albert, 255.
Hugo, Victor, 298.
v. Hülsen-Haeseler, Graf, 259.
Hummel, Joh. Nep., 136. 177. 189.
Hummelsheim, Anton, 294.
Humperdinck, Engelbert, 48. 117. 252. 290. 296. 377.
Hunold, Erich, 45. 291.
Hünten, Franz, 273.
Hüsgen-v. Szekrényessy, Nusi, 113.
Hütter, Anna, 306.
Hüttner, Georg, 120. 367.
Ibsen, Henrik, 42. 88.
Igumnow 124.
Illyna, Lydia, 366.
d'Indy, Vincent, 49. 183. 308. 362. 366. 375.
Ingenhoven, Jan, 59.
Ippolitow-Iwanow, M., 185.
Ippolitow-Iwanow, W., 123.
Irmler, Hulda, 357.
Irrgang, Bernhard, 370.
Isaac, Heinrich, 378.
Isaacs, Ed., 123.
Istel, Edgar, 382.
Ivo de Vento 378.
Jachles, Vera, 319.
Jacobs, Edouard, 360.
Jadassohn, S., 111.
Jadlowker, Hermann, 48. 373.
Jaell, Ad., 273.
Jaeger, G., 121.
Jäger, Rudolf, 47.
Jahn, Otto, 132.
Jahn Ruban (Sängerin) 377.
Jahnke (Geiger) 380.
Jähns, F. W., 128 (Bild).
Jank, Erwin, 191.
Janssen, Julius, 120.
Japhet, Frl., 122.
Japsen, Gertrud, 53.
Jaques-Dalcroze, Emile, 117. 121. 190. 369. 370.
Järnefelt, Armas, 116. 125.
Jarno, Georg, 113.
Jaspar, Maurice, 375. 376.
Jeanrenaud, Cäcilie, 192.
Jellouschegg, Adolf, 290.
Jensen, Adolf, 112. 273. 274. 315. 353. 370.
Jensen, Wilhelm, 285.
Joachim, Joseph, 40. 43. 44. 128. 132. 137. 138. 181. 373. 376. 384.
Jokl, Ernst, 291.
Jomelli, Niccolo, 109. 121. 372.
Jonas, Alberto, 379.
Jonas, Ella, 52. 304.
de Jong, Karel, 49.
Jörn, Carl, 297.
Josef II., Kaiser, 122.
Josephson, Walter, 368.
Joutard, Flora, 252.
Jouy (Librettist) 299.
Jovanovich, Carola, 294.
Judels (Sänger) 117.
Jung, Helene, 124. 377.
Jungmann, A., 273.
Juon, Paul, 54. 56. 57. 61. 62. 122. 305. 308. 383.
Kaehler, Willibald, 116. 125. 379.
Kahn, Robert, 51. 56. 305. 365.
Kahnt Nachf., C. F., 186.
Kaiser, Georg, 39. 40.
Kajanus, Robert, 61.
Kalbeck, Max, 17.
v. Kalergis, Johann, 352.
v. Kalergis-Mouchanoff, Marie, 352.
Kalidasa 363.
Kalinnikow, Wassili, 185. 377.
Kalliwoda, J. W., 273.
Kalthoff, Ludwig, 119.
Kalthoff-Theinhardt, Anni, 119.
Kalweit, Ferdinand, 53.
Kamm (Kapellmeister) 294.
Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle (Berlin) 51. 305.
Kämpf, Karl, 186.
Kämpfert, Anna, 303. 360. 371. 379
Kamtschatoff, Boris, 189. 191. 375.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kant, Hermann, 358.
Kant, Immanuel, 109.
Kappel, Anna, 56.
Kappel, Gertrud, 294.
Karg-Elert, Sigfrid, 43.
Karl, Fritz, 357.
Karlowicz, Mieczyslaw, 63. 295. 380.
Kase, Alfred, 184. 185. 313. 315. 356. 367. 374.
Kassirer, Fritz, 186.
Kaßner, Jacques, 253.
Kaufmann, Lotte, 378.
Kaufmann, Marie, 59. 376.
Kaun, Hugo, 49. 51. 59. 112. 127. 308. 354. 380. 381. 382.
v. Keéri-Szanto, Imre, 52.
Keller, F., 312. 313.
Keller, Gottfried, 13. 15. 16.
Kellert, Karl, 61.
Kellert, Michael, 61.
Kellert, Raphael, 61.
Kellert-Trio 317.
Kemény-Schiffer-Quartett 54.
Kempin, Martha, 255.
Kempter, Lothar, 117.
Kerll, J. K., 92.
Kern, C. A., 273.
Kerner, Stefan, 308.
Kerzin 377.
Kerzmann, Fritz, 356.
Kes, Willem, 253.
Kessissoglu, Angelo, 319.
Kestenberg, Leo, 187. 365.
Ketterer, E., 273.
Kettner, Anna, 291.
v. Keußler, Gerhard, 125.
Keyser (Sängerin) 61.
Kiefer, Heinrich, 55. 121.
Kiel, Friedrich, 273. 274.
Kienzl, Wilhelm, 287. 289. 370.
v. Kirchfeld, Rosine, 114.
Kirchner, Hugo, 355.
Kistner, Fr., 142.
Kithan-Sommerfeld, Margarete, 289.
Kittelscher Verein (Berlin) 304.
Klanert, Karl, 370. 371.
Klebba, Werner, 254.
Klebe, Agnes, 355.
Kleeberg, Martin, 384.
Kleeberg-Samuel, Clotilde, 54. 310. 311. 369. 379. 384 (Bild).
Klein, Erna, 305.
Klein, Julius, 7. 12.
v. Kleist, Heinrich, 86. 289. 304. 367.
Klemperer, Otto, 61.
Klengel, Julius, 57. 59. 60. 120. 284. 316. 366. 374. 378. 380.
Klengel, Paul, 374.
Klingemann, Karl, 180. 181. 182. 192.
Klingemann, Sophie, 181.
Klinger, Max, 21. 128.
Klinghammer, Erich, 117.
Klingler, Fridolin, 310.
Klingler, Karl, 252. 310.
Klingler-Quartett 376.
Klopstock, Friedrich Gottlieb, 353.
Klose, Friedrich, 17. 46. 62. 127. 184. 309. 360. 361.
Klughardt, August, 56.
Klum, Hermann, 191. 377.
Klupp-Fischer, Olga, 372.
Knauer, Georg, 124.
Knaus, L., 320.
Kneisel-Quartett 125.
Knoch, Ernst, 356.
Knoch, Eva, 355.
Knoche, Emmy, 363. 364.
Knopf, Martin, 46.
Knorr, Iwan, 121. 303.
Knote, Heinrich, 115. 125. 313. 367. 378.
Knüpfer, Margarete, 307.
Knüpfer, Paul, 380.
Knüpfer-Egli, Maria, 304. 361.
Koeberg, F. E. A., 311.
Koch, Betty, 358.
Koch, Cjunsje, 310.
Koch, Friedrich, 371.
Koch, Johanna, 375.
Koch, Josef, 326.
Koch, Margarete, 295.
Kochański, Elie, 380.
Kochański, Paul, 380.
Kochanski, Waclaw, 253. 309. 314. 375.
v. Koczalski, Raoul, 364. 371.
Kofler, Betty, 47.
Köhler, Louis, 273.
Köhler, Paul, 307.
Kohmann, Anton, 371. 381.
Kohut, Adolph, 284.
Koldewey, Elisabeth, 364.
Kolkmeyer, H., 54. 308.
Koenen, Tilly, 54. 55. 60. 62. 122. 252.
König, Lucie Alice, 307.
Konius 377.
Konservatoriums-Quartett (Breslau) 365.
Kontski, A., 273.
Konzertverein, Dänischer, 373.
Kopernikus, Nikolaus, 41.
Kopfermann, Albert, 192.
Korb, Jenny, 294.
Körner, Carl, 57.
Körner, Theodor, 324.
Környey (Sänger) 45. 292.
Korolewicz-Wayda, Frau (Sängerin), 295.
Korschen, Richard, 293.
Kortmann, Johannes, 290. 355.
Koethe, Rose, 363.
Kothe, Richard, 359.
Kothe, Robert, 316. 360. 373.
v. Kotzebue, August, 13. 117.
Kramm, Georg, 368.
Kraus, Ernst, 297. 309.
v. Kraus, Felix, 54. 60. 62. 120. 191. 360. 361. 376. 380.
v. Kraus-Osborne, Adrienne, 54. 62. 360. 380.
Krause, Hanna, 368.
Krause, Lotte, 253.
Krause, Max, 308. 365.
Krebs, C., 273.
Krebs, Joh. L., 111.
Krein, David, 123.
Kreiner (Geiger) 375.
Kreisler, Fritz, 122. 123. 124. 125. 189. 191. 308. 309. 310. 311. 361.
Kreisler, Lotte, 374.
Kremser, E., 367.
Kress, L., 54.
Kretzschmar, Hermann, 109. 153. 154. 163. 164.
Kreuder, Peter, 290.
Kreutzer, Leonid, 50. 61. 187. 314. 374.
Kromer, Joachim, 47.
Kronen, Franz, 294. 356.
Kronke, Emil, 55. 308.
Krug, D., 273.
Krug-Waldsee, Josef, 59.
Krüger, Fritz, 361.
Krüger, W., 273.
Krull, Annie, 245. 293.
Kruse, Wilhelm, 116.
Kruse, Willy, 312. 313.
Kubelik, Jan, 123. 125. 309. 318.
Küchenmeister, A., 273.
Kücken, Fr., 273.
Kühlborn, Heinrich, 251.
Kuhlmann, Richard, 291.
Kuhn, Paul, 358.
Kuhn (Komponist) 56.
Kuhn-Brunner, Charlotte, 358.
Kuhnau, Johann, 276.
Kuiler, Kor, 310.
Kullak, Theodor, 273.
Kummer, F. A., 273.
Kun, Cornelius, 289.
Kun, Ladislaus, 308.
Kuntze, C., 273.
Küntzel, Martha, 188.
Kunwald, Ernst, 50.
Kunze, Albert, 184. 356.
Kunzen, A. K., 109.
Kunzen, Joh. P., 109.
Kuper, Emil, 123. 377.
Kursch, Richard, 363.
Kürsten, Lehrer, 313.
Kurt, Melanie, 290.
Kurth, A., 53.
Kurz, Selma, 303.
Kussewitzky, Serge, 305. 368.
v. Küstner 167.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kutzschbach, Hermann, 47. 59. 297. 376.
„Jacob Kwast" (a cappella Chor) 254. 305.
Kwast, James, 305.
Kwast-Hodapp, Frieda, 255. 305. 306. 374. 380.
Labia, Maria, 48. 300.
van Laar, Louis, 51.
Lachner, Franz, 273. 274. 308.
Lachowska (Sängerin) 296.
v. Ladiges, Thyra, 253.
Lafont, Hermann, 364.
Lagerlöf, Selma, 122. 127.
Lalewicz, G., 375.
Lalo, Edouard, 61. 313. 369. 370. 375.
Lambert (Brüssel) 366.
Lambinon, Nikolas, 53.
Lambrino, Télémaque, 124. 308. 310. 315. 371.
Lammen, Mientje, 57. 119. 310. 378.
Lamond, Frederic, 51. 54. 60. 118. 127. 363. 368. 372. 373.
Lampe, Walther, 126. 319.
Landauer, Gustav, 358.
Landmann, A., 40.
Landowska, Wanda, 123. 275. 318. 363.
Landré, Willem, 311.
Lane, Brand, 316.
Lang, Karl, 116.
Lange, Gustav, 273.
Lange, O., 108.
de Lange, Samuel, 62.
Lange-Müller, P. E., 122.
Langie-Wysocka, M., 375. 380.
Laparra, Raoul, 46. 48.
La Porte, Walter, 55. 368.
de Lara, Isidore, 115.
Lasius (Sängerin) 367.
Lasso, Orlando, 151. 378.
Lattermann, Theodor, 289.
Laube, Elsa, 312.
Lauer-Kottlar, Beatrix, 62.
Laurischkus, Max, 362.
Lautenbacher, Auguste, 290.
Lauterbach, J. Chr., 189.
Lebert, S., 273.
Lederer, Felix, 45. 291.
Lefebure-Wely 273.
Leffler-Burckard, Marta, 117. 312. 313. 359. 373.
Léhar, Franz, 114.
Lehmann, Lilli, 55. 60. 191. 308. 368. 379.
Lehrergesangverein (Bremer) 54.
Lehrergesangverein (Breslauer) 308. 365.
Lehrergesangverein (Charlottenburger) 363.
Lehrergesangverein (Dresdener) 367.
Leijdström, Carl, 256.
Lemba, Theodor, 318.
Lenau, Nikolaus, 372.
v. Lenbach, Franz, 353.
Lengyel, Ernst, 316.
Lenzewski, Gustav, 52.
Leo, Leonardo, 149.
Léonard, Hubert, 168.
Leoncavallo, Ruggiero, 114. 356.
Leoni, Franco, 294.
Leprestre (Sänger) 299.
Lerch, Eduard, 377.
Lermontoff, A., 123.
Leroux, Xavier, 113. 250. 296.
Leschetizki, Theodor, 174.
Leschke, Hans, 126.
Lessing, G. E, 28.
Lessmann, Eva, 305.
Levi, Hermann, 294.
Levin, Kola, 57. 370.
Levy, Eduard, 305.
Lewicka, Hedwig, 380.
Lewin, Gustav, 126.
Leybach, J., 273.
Leydhecker, Agnes, 122. 303. 372.
Liapounow, S., 123.
Lichner, H., 273.
Liedertafel (Mainzer) 58.
Liepe, Emil, 307.
van Lier, Jacques, 254. 305. 309.
Lietzmann, Kurt, 58.
Lind, Jenny, 170.
Lindemann, Fritz, 305.
Lindner-Orban, Lucy, 315.
v. Lindpaintner, Peter, 84.
Linnemann, R., 180.
Lion, Clara, 253.
Liszewsky, Tillmann, 367.
Lissmann, Eva K., 53. 58. 367.
Liszt, Franz, 14. 39. 55. 62. 109. 117. 118. 121. 122. 123. 124. 126. 127. 137. 138. 185. 188. 189. 253. 254. 256. 273. 283. 304. 307. 308. 310. 313. 314. 317. 318. 352. 353. 360. 361. 362. 363. 364. 365. 367. 368. 369. 371. 372. 373. 374. 375. 377. 379. 380. 383.
Litolff, Henry, 178. 273.
Littmann, Max, 3. 10. 19. 25. 33. 64 (Bild).
Litzmann, Berthold, 182.
Lloyd, Dona, 122.
Lloyd, R. B., 122.
Lobstein-Wirz, Frau, 372.
Locatelli, Pietro, 111. 305.
Lohfing, Max, 294.
Lohfing, Robert, 358.
Lohse, Otto, 45. 114. 294. 295.
Löltgen, Adolf, 289.
Lomann (Sängerin) 310.
Loose, M., 367.
Loots, Philip, 311.
v. Lopuska, Helena, 123.
Lorenz, Alfred, 186.
Lorenz, C. Ad., 287. 360. 379.
Lorey-Mikorey, Carola, 122. 370.
Lortat-Jacob, Robert, 118. 123.
Lortzing, Albert, 114. 117. 301. 302. 304.
Lossen, Lina, 12.
Lotti, Antonio, 366.
Louis Ferdinand, Prinz v. Preußen, 52.
Loevensohn, Marix, 51.
Löw, F., 273.
Lowczyński (Sänger) 295.
Loewe, Carl, 124. 262. 265. 267. 273. 287. 314. 372. 376. 378.
Löwe, Ferdinand, 60. 63. 119. 256. 377. 381.
Loewe, Margarete, 52.
Loewenfeld, Hans, 47. 184. 356.
Lucey, Mme. (Sängerin), 183.
Ludwig I., König, 325. 326. 327.
Ludwig (Sänger) 296.
Lulek, Fery, 190. 254. 308. 373. 378.
Lully, J. B., 370.
Lüppertz, Wilhelm, 184.
Lußmann, Adolf, 47.
Luther, Martin, 261.
Lutter, Heinrich, 313.
Lützenkirchen, Matthieu, 12.
Lysberg, Ch., 273.
Maas, Gerald, 60.
Mac Dowell, Edward, 51. 125. 314. 370.
Mac Grew, Rose, 291.
Maeckel, O. V., 312.
Mahlendorff, Bernhardine, 48. 301.
Mahler, Gustav, 46. 48. 62. 63. 117. 121. 125. 185. 190. 293. 294. 297. 307. 359. 378.
Maikl, Georg, 382.
v. Maixdorff, Carl, 355.
Maixner, Anton, 378.
Malatesta, Marta, 187.
Malawski (Sänger) 302.
Mallarmé 359.
Malten, Marietta, 52.
Mandl, Richard, 63. 382.
de Manén, Joan, 55. 56. 59. 309. 368. 371.
Manfredini, Vincenzo, 109.
Mang, Karl, 45. 291.
Manigold, Julius, 122. 380.
Mannaberg (Sängerin) 382.
Männerchor ehemaliger Schüler des Kgl. Domchores (Berlin) 364.
Mannstädt, Franz, 382.
Manoff, August, 62. 301.
Mansfeld, Friedrich, 355.
Mantler, Ludwig, 290.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Maquet, Maurice, 317.
Marcello, Benedetto, 100. 367.
de Marchi, Emilio, 115.
Marcoux (Sänger) 298.
Marenzio, Luca, 303.
Marien-Quartett 117. 360.
Marion, Georg, 184.
Marischka-Aldrich (Sängerin) 300.
Marke-Quartett 122.
Márkus (Kapellmeister) 45. 292.
Marschalk, Max, 56.
Marschner, H., 134. 272. 301.
Marsik, Emanuel, 54.
Marsop, Paul, 64.
Marteau, Henri, 50. 51. 58. 59. 61. 121. 126. 127. 190. 305. 309. 311. 312. 367. 379. 383.
Marteau-Becker-Quartett 51. 57. 118. 127. 189. 378. 379.
Martersteig, Max, 295.
Martin, Emma, 360. 379.
Martin, Riccardo, 297.
Martucci, Giuseppe, 51. 252.
Marty, Georges, 60.
Marx, A. B., 108. 181.
Marx, Mizzi, 123. 184. 356. 374.
Marx-Kirsch, Hedwig, 59. 376.
Mascagni, Pietro, 32. 114. 115. 356.
Mason & Hamlin-Harmonium 57.
Massart, L. A., 384.
Massenet, Jules, 48. 114. 115. 296. 299. 300. 304.
v. Massow 259. 260.
Maeterlinck, Maurice, 183. 291. 297. 377.
Materna, Hedwig, 357.
Mathieu (Kardinal) 98.
Matkowsky, Adalbert, 12.
Matthaes, Gertrud, 307.
Maugué, Jules, 60.
Max, Gabriel, 192.
Mayer, Carl, 192.
Mayer, Ch., 272.
Mayer, Max, 123. 316.
Mayer, Th., 375.
Mayer-Mahr, Moritz, 186.
Maykapar, Simeon, 58. 187.
Mayr, Simon, 326.
Mayrhofer 353.
Mayseder, J., 273.
Mazzoleni, Ester, 115.
Mecińsky, Modest, 295. 296.
Méhul, E. N., 113. 302. 355.
Meinel, Kantor, 367.
Meinke (Sänger) 302.
Meisner, Gertrud, 56.
Meißner (Kapellmeister) 116.
Meitschik, Mark, 124.
Mel-Bonis, Frau, 317.
Melba, Nellie, 115.
Melcer, H., 375. 380.
Melzer, Rudolf, 378.
Melis, Carmen, 302.
Mellot-Joubert, M., 61.
Melville, Marguerite, 57. 58. 319.
Mendelssohn, Arnold, 43.
Mendelssohn Bartholdy, Cäcilie, 144 ff. 320 (Bild).
Mendelssohn Bartholdy, Felix, 39. 55. 57. 59. 120. 121. 125. 131 ff (Zu F. M. B.'s 100. Geburtstag). 141 ff (Aus F. M. B.'s letzten Lebenstagen). 147 ff (Über F. M. B.'s geistliche Musik). 165 ff (Sechs unveröffentlichte Briefe F. M. B.'s an Wilhelm Taubert). 171 (M.'s Klavierstil und Klavierwerke). 178 (Zwei musikalische Scherze F. M.'s). 181. 190. 191. 192 (Bilder). 251. 252. 256. 259. 260. 261. 262. 263. 264. 291. 303. 304. 305. 306. 307. 308. 309. 310. 311. 312. 313. 314. 315. 319. 320 (Bilder). 360. 361. 363. 365. 366. 367. 368. 369. 371. 372 373. 374. 375. 376. 377. 378. 379. 380. 381. 383.
Mendelssohn Bartholdy, Karl, 145.
Mendelssohn Bartholdy, Paul, 143.
Mendelssohn-Hensel, Fanny, 142.
Mengelberg, Willem, 97. 189. 369.
Mengeweinscher Oratorienverein (Berlin) 361.
Menter, Sophie, 318.
Mergelkamp, Johann, 295.
Merö, Jolanda, 54.
Messager, André, 60. 298.
Messchaert, Johannes, 60. 120. 122. 191. 306. 365. 369. 379.
Mészáros, Emerich, 46. 113.
Mettenleiter, Dominikus, 328.
Metzger-Froitzheim, Ottilie, 57. 251. 308. 314. 370.
Metzl, Wladimir, 362.
Meyer, C. F., 288.
Meyer, Felix, 363.
Meyer, Grete, 45.
Meyer, Hildegard, 338.
v. Meyer, L., 273.
Meyer, Oscar, 330 ff (Briefe Edvard Griegs an O. M.).
de Meyer, Pierre, 359.
Waldemar Meyer-Quartett 186. 306.
Meyerbeer, Giacomo, 114. 184. 273. 298. 334. 356.
Micucci-Anelli, Linda, 115.
v. Mihalovich, Edmund, 113. 308.
Mikorey, Franz, 355. 367. 370.
v. Milde, Rosa, 47.
v. Milde, Rudolf, 256.
Millöcker, Carl, 273.
Mittmann, Paul, 189.
Moal (Sänger) 114.
Modern, Max, 51.
Mogikewsky (Geiger) 124.
Möhl-Knabl, M., 360.
Möhring, F., 273.
Mohwinkel, Hans, 116.
Moissi, Alexander, 256.
Möller, Dagmar, 120.
Möller, Marx, 114.
Molière 277.
Monhaupt, Friedrich, 312. 313.
Monteverdi, Claudio, 122. 310. 367. 373.
Moor, Emanuel, 62. 127. 189. 373. 377.
Moran, Dora, 53. 374. 376.
Moran-Olden, Fanny, 308.
Morand 115.
Moreau, Léon, 370.
Morena, Berta, 56. 291.
Mörike, Eduard (Kapellmeister), 370.
Morley, Thomas, 359.
Mors, Richard, 378.
Mortelmans, Lodewijk, 117. 360.
Moes, Jules, 113. 117.
Moscheles, Felix, 142.
Moscheles, Ignaz, 136. 141 ff. 174. 178. 181. 273.
Moscheles, Frau, 141 ff.
Mosel, J. F., 40.
Moest, Rudolf, 122. 294.
Mostyn-Bell (Sänger) 120.
Moszkowski, Moriz, 112. 253. 317.
Moth, H., 303.
da Motta, J. V., 120. 186. 187. 377.
Mottl, Felix, 9. 17. 19. 24. 59. 60. 124. 191. 256. 316. 319. 358. 360. 361. 371.
Mottl-Standthartner, Henriette, 114.
v. Mouchanoff, Graf, 353.
Moussorgsky, Modest, 109. 110. 185. 318. 377.
Mozart, W. A., 18. 25. 32. 48. 49. 51. 55. 56. 58. 59. 60. 77. 109. 114. 119. 122. 123. 134. 140. 157. 159. 166. 170. 172. 185. 189. 251. 252. 253. 294. 295. 297. 302. 303. 304. 305. 307. 311. 312. 314. 315. 316. 317. 319. 323. 361. 363. 366. 368. 369. 370. 371. 372. 374. 375. 376. 379. 380.
Mozart-Verein (Dresden) 55. 308.
Mraczek, J. G., 291. 355 („Der Traum". Uraufführung in Brünn).
Muck, Carl, 24.
Müller, Augusta, 46.
Müller, Ernst, 375.
Müller-Fuchs, Elisabeth, 255.
Müller, Gabriele, 294.
Müller, Gebrüder, 54. 384.
Müller, Georg, 3.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Müller, Hedwig, 253. 313.
Müller, Heinrich, 319.
Müller, P., 90.
Müller-Rastatt, Ella, 306.
Müller-Rastatt, Elsa, 56.
Müller-Reichel, Therese, 291.
Müller-Reuter, Theodor, 373.
Münch, Ernst, 62. 380.
Munro, Jessie, 363.
Murillo 154.
Murska, Bertha, 290.
Musikverein (Düsseldorf) 55.
Muthel, Joh. G., 109.
Nadel, Arno, 187. 365.
Nagel, H., 313.
Nahm, Adrienne, 372.
Nahm, Heinrich, 62. 372.
Napoleon I., Kaiser, 124. 323.
Napoleon III., Kaiser, 353.
Naprawnik, Eduard, 318.
Narbutt - Hryschkewitsch, Jos., 123.
Nast, Minnie, 46. 189.
Natecz v. Gorska, Thekla, 352.
Natterer, L., 317.
Naumann, Otto, 376.
Naval, Franz, 373.
Naylor, Dr., 296 („The Angelus". Uraufführung in London).
Neal, Heinrich, 122.
Nedbal, Oskar, 63. 97. 375.
Neefe, Chr. G., 109.
Neglia, F. P., 56. 311.
Neidhardt, August, 262. 269.
Neisch, Margarete, 291.
Neißer, Ferdinand, 186. 362.
Neitzel, Otto, 253. 304. 313. 359.
Neitzel-d'Herambault, Frau, 313.
Nelle, Wilhelm, 40.
Neruda, Franz, 126.
Neruda, Wilma, 373.
v. Nesselrode, Friedrich Graf, 352.
Neßler, V. E., 114. 273. 274. 355.
Neu-Cremona-Gesellschaft 57.
Neubauer, Hans, 45.
Neudörffer, Julius, 48.
Neumann, Franz, 293.
Neumann, Matthieu, 55.
Ney, Elly, 55. 120. 314. 315.
Nicastro, Miguel, 362.
Nichelmann, Chr., 109.
Nicolai, Otto, 264. 376.
Nielsen, Carl, 368.
Nietan, Hans, 367.
Nietzsche, Friedrich, 31. 367.
Nigond, Gabriel, 317.
Nijhoff, Martinus, 288.
Nikisch, Arthur, 50. 56. 62. 116. 122. 185. 189. 251. 304. 312. 314. 315. 361. 371. 374. 377.
Nilsson, Christine, 99.
Nin, J. Joachin, 371.
Nitschke (Sängerin) 302.
Noé, Oskar, 372.
Nohl, Ludwig, 40.
Noordewier-Reddingius, Emma, 54. 120. 122. 311. 313. 366.
Noren, Heinrich G., 50. 56. 57. 60. 61. 318. 366. 371. 378. 379. 381.
Novacek, Rudolf, 120.
Nowak, Viteslav, 371.
Ober, Margarete, 367.
Oberdörfer, M., 367.
v. Oberleithner, Max, 47 („Abbé Mouret". Uraufführung in Magdeburg).
Oberstodt, Carl, 310.
Obronska, Helene, 306.
Ochs, Siegfried, 185. 251.
Offenbach, Jacques, 273. 293. 300. 302.
aus der Ohe, Adele, 53.
Ohlhoff, Elisabeth, 307.
Oehlenschläger, Adam, 295.
Oehler, Karl, 307.
Ohnesorg, Carl, 359.
Oleska (Sängerin) 295.
d'Ollone, Max, 317.
Ondriczek, Franz, 186. 309.
Ontrop 117.
van Oort, Hendrik C., 52. 311.
Oppel, Reinhardt, 40.
Oppermann, Martha, 58. 123.
Orchesterverein Berliner Musikfreunde 53.
Ortmann, Carolyn, 291.
Osborne, A., 273.
v. d. Osten, Eva, 183. 355.
v. d. Osten, Vali, 293.
Oesten, Th., 273.
Oster, Mark, 355.
v. Othegraven, August, 313.
Ottenheimer, Paul, 61. 378.
Ottermann, Luise, 309.
Otto, Julius, 114. 273.
Oumiroff 307.
Overbeck, Friedrich, 326.
D'Oyly Carte 296.
Paasch, Karl, 369.
Pacary (Sängerin) 292.
Pachelbel, Johann, 92ff (Alte Meister des Klaviers. IV: J. P.).
v. Pachmann, Wladimir, 119.
Paderewski, Ignaz, 378.
Paganini, Nicolo, 54. 58. 59. 138. 311.
Pairan, Else, 187.
Paladilhe, Émile, 370.
Palestrina, Pierluigi, 149. 151. 159. 380.
Panzner, Karl, 53. 55. 97. 253. 304. 308. 365. 368.
Pap, Nikolaus, 253.
Papini, Guido, 253.
Parlow, Alb., 273.
Parlow, Kathleen, 49. 57. 59. 120. 190. 373. 378.
Pasdeloup, J. E., 384.
v. Paszthory, Palma, 309. 368. 377.
Patschke 167.
Paty (Sänger) 299.
Pauer, Max, 117. 191. 312. 319. 361. 363. 368. 370. 375. 377.
Pauli, Josef, 358.
Paulsen, Joh., 50. 124.
Pellegrini, Alfred, 119.
Peltzer, Gerhart, 369.
Pembaur, Josef, 315. 367. 371. 382.
Pennarini, Alois, 47. 48. 119.
v. Perfall, Karl Frhr., 26. 27.
Pergolesi, G. B., 19. 111.
Pernice, Dr., 266.
Perosi, Lorenzo, 98.
Perron, Carl, 245. 293.
Peruzzi, Baldassare, 21.
Pestalozzi, Heinrich, 364.
Pester-Prosky, Bertha, 114. 301.
Peters, C. F., 178. 305.
Peters (Sänger) 302.
Peterson-Berger, Wilhelm, 120.
Petri, Egon, 123. 316.
Petri, Helga, 309.
Petri, Henri, 379.
Petri-Quartett 120. 308. 368.
Petzet, Walter, 58.
Pfannschmidt, Heinrich, 307.
Pfeil, H., 273.
Pfeil, Mathieu, 121.
Pfitzner, Hans, 17. 48. 62. 122. 191. 358. 367. 368. 370. 378. 379. 380.
Philharmonie (Hamburg) 56.
Philharmonisches Orchester, Berliner, 56.
Philharmonisches Orchester, Budapester, 54.
Philipp (Sänger) 302.
Philippi, Maria, 62. 377. 379.
Philipsen, Carl Bernhard, 255.
Piatti, Alfredo, 284.
Piave (Librettist) 298.
Pick-Steiner, S., 54.
Pieper, Willy, 365.
Pierné, Gabriel, 57. 59. 316. 317. 379. 381.
Pierroth, Laurenz, 355.
Pinelli, Ettore, 96.
Pinks, Emil, 57. 123. 315. 368. 374. 379.
Pirani, Eugenio, 311.
Pittrich, Georg, 113.
Pius X., Papst, 98.
Plaichinger, Thila, 290.
Plamondon (Sänger) 383.
Planquette, Robert, 294.
Plato 256.
Platti, Giovanni, 109.
Playfair, Elsie, 310. 370. 376.
Plötz, H., 287.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Plüddemann, Martin, 273. 274.
Plüddemannscher Frauenchor (Breslau) 119.
Plümer, F., 379.
Pochhammer, Adolph, 79.
Pogge, Hans, 252.
Pohle, Max, 366.
Poldini, Eduard, 51. 301. 314.
Polese (Sänger) 300.
Pollak, Egon, 45. 291.
Pollak-Quartett 121. 370.
Pollitz, Désirée, 256.
da Ponte, Lorenzo, 295.
Poppen, H., 372.
Popper, David, 54. 118. 284. 308. 375.
Porges, Walter, 123. 124.
Porpora, Nicola, 111.
Porst, Bernhard, 184. 356.
Posa, O. C., 306.
v. Possart, Ernst, 370. 377. 383.
Post, Willy, 121.
Post-Quartett 121. 122.
Posterrak, Fr., 124.
Potpeschnigg, Heinrich, 370.
Prager, Miksa, 45. 114.
Prätorius, Helene, 255.
Pregi, Marcella, 310.
Preißig, Emil, 360.
Preß, Joseph, 53. 57. 62.
Preß, Michael, 57. 118. 127.
Preß-Maurina, Vera, 57. 62.
Pressel, G. A., 273.
Preuse-Matzenauer, Margarete, 54. 56. 124. 125. 289. 308.
Prevosti, Franceschina, 295. 368.
Preyer, G., 273.
Prieger, Erich, 44. 165.
Prill, Emil, 52. 305.
Prill, Paul, 60. 377.
Prins, H., 55.
Proch, Heinrich, 189. 273. 313.
Proske, Karl, 323ff (K. P., der Restaurator der klassischen Kirchenmusik). 384 (Bild).
Prüfer, H., 379.
Prüwer, Julius, 291. 355.
Puccini, Giacomo, 48. 114. 115. 117. 250. 253. 289. 290. 291. 294. 295. 296. 297. 301.
Pugno, Raoul, 186. 304. 318. 366. 369.
Pulikowski (Geiger) 375.
Purcell, Henry, 311.
Pustet, Friedrich, 323.
Quast, Bruno, 368.
Raabe, Peter, 27. 117. 303.
Raabe, Walter, 126.
Rabl-von Kriesten, Hermine, 291. 355.
Raboth, Wilhelm, 294.
Rachmaninoff, Sergei, 51. 61. 121. 124. 256. 306. 310. 317. 318. 367. 377. 380.
Racine 260.
Radoux, Charles, 375.
Radoux, J. Th., 375.
Raff, Joachim, 251. 273. 274. 312.
Raffael 21. 154. 163.
Rahm-Rennebaum, Julia, 379.
Rahn, Clara, 383.
Rains, Leon, 356.
Rakemann (Pianist) 138.
Rally, Lola, 188.
Rameau, J. Ph., 43. 109. 371. 377. 378. 380.
Ranft, Albert, 116.
Rapp, Fritz, 184.
Rappe, Signe, 116.
Rappoldi, Eduard, 189.
Raspe, François, 45.
Rau, Elsa, 186. 187.
Rautenberg, Grete, 303.
Ravel, Maurice, 53. 118.
Reache, Gerville, 300.
Rebhun, Elise, 309.
Rebling, G., 157.
Rebner, Adolf, 189. 252. 317.
Rebner-Quartett 121. 124. 189. 252. 310. 369.
Reclam, Philipp, 39. 160.
v. Redern, Graf, 261. 262. 263. 267.
v. Regeczy, Ilona, 118.
Reger, Max, 44. 51. 55. 61. 63. 121. 124. 127. 186. 190. 287. 309. 311. 312. 313. 314. 315. 319. 354. 364. 365. 366. 367. 369. 370. 374. 375. 377. 379. 380. 383.
Reh, Anni, 52.
Rehberg, Willy, 55. 369.
Rehberg-Trio 310.
Reibold, Otto, 55. 368.
Reichel, Anna, 314.
Reichwein, Leopold, 47. 297. 376.
Reimann, Heinrich, 368.
Reimann, Hugo, 312.
Reimann, Max, 46.
Reimers, Paul, 252. 365. 368.
Reinecke, Carl, 178. 311. 314.
Reinhardt, H., 301.
Reinhardt, Max, 4. 29.
Reinhold, Artur, 57. 58. 314.
Reinl, Josephine, 304.
Reinthaler, K., 273.
Reisenauer, Alexia, 188.
Reisenegger, Else, 360.
Reisinger, Franz, 292.
Reiß, Albert, 48.
Reißiger, C. G., 272.
Reißmann, August, 260.
Reitz, Robert, 313.
Renaud, Maurice, 115. 300.
Renchsel, Amédée, 121.
Renchsel, Maurice, 121.
Rentsch-Sauer, Hella, 52. 308. 369.
Reschofsky, Alexander, 54.
Reubke, Julius, 370.
Reubke, Otto, 370.
Reusch, Hubert, 45. 291.
Reusch, Karl, 307.
Reuß, W. Fr., 189.
de Reuter, Florizel, 359.
Reyer, Ernest, 320 (Bild).
v. Reznicek, E. N., 374.
Rheinberger, Joseph, 17. 160.
Ribera, Antonio, 295.
Richards, Br., 273.
Richepin, Jean, 250.
Richter, B. Fr., 40.
Richter, E. F., 108.
Richter, Hans, 59. 123. 296. 316.
Richter (Chemnitz) 367.
Rider-Possart, Cornelia, 306.
Riedel, Rudolf, 365.
Riedel-Verein (Leipzig) 314.
Riehl, W. H., 147.
Riemann, Ernst, 191.
Riemann, Hugo, 108. 124. 374.
Rietsch, Heinrich, 283.
Rietschel, Georg, 40.
Rietz, Julius, 143. 146. 374.
Rimsky-Korssakow, Nikolaus, 50. 60. 63. 110. 121. 123. 185. 319. 374.
Rinet, Gustave, 298.
Ripper, Alice, 56. 191. 318. 362. 363. 376.
Risler, Edouard, 62. 122. 127. 251. 306. 311. 376.
Ritter, Anna, 310.
Ritter-Schmidt, Christian, 309.
Rittersberg, Theodor, 289.
Rittmann, Karl, 291.
Rivarde, Achille, 118.
Robert-Hansen, E., 374.
Robertine, Fernande, 356.
Edith Robinson-String-Quartett 123.
Roche, Mme., 142.
Rock, Frida, 188.
Roeder, Carlotta, 290. 355.
Rödiger, Clara, 291.
Roeger-Soldat, Marie, 123.
Rogorsch, Hans, 117.
Rohde, Ed., 273.
Roels (Pianist) 375.
Rombell, Gerda, 119.
Römhild, Albert, 309.
Römhildscher Kirchenchor (Dresden) 367.
Róna, Gisela, 253.
Ronald, Landon, 123. 253.
Röntgen, Julius, 49. 111. 254. 288. 310. 317. 362.
van Rooy, Anton, 125. 297.
Rosé, Arnold, 127.
Rose, Frances, 290.
Rosé-Quartett 61. 63. 126. 127. 191. 359.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Rosellen, H., 273.
Rosen 192.
Rosen, Familie, 181.
Rosensteiner, Hans, 370.
Rosenthal, Moriz, 54. 126. 187. 191. 308. 314. 365.
Rosenzweig, W., 273.
Rosetti, Estella, 307.
Rossini, Gioachino, 19. 114. 181. 294.
Rostand, Edmond, 15.
Roth, Bertrand, 189. 309.
Röthlisberger, Professor, 274.
Rottenberg, Ludwig, 293.
v. Roy-Höhnen, Lilli, 364.
Rozycki, Ludomir, 295 („Boleslaus der Kühne". Uraufführung in Lemberg). 296.
Rubinstein, Anton, 50. 254. 255. 273. 306. 318. 353. 358. 368.
Rubinstein, Artur, 380.
Rückbeil-Hiller, Emma, 376. 381.
Rückward, Fritz, 252.
Ruederer, Josef, 13. 17.
Rüdiger, Hans, 125. 185. 383.
Ruffin, Louis, 376.
Rühlscher Gesangverein (Frankfurt a. M.) 310.
Ruhlmann (Kapellmeister) 115.
Rukawina (Kapellmeister) 302.
Rummel, Angelika, 55.
Rumschiysky, S. G., 306. 307.
Rung, Fr., 295.
Rungenhagen, K. F., 268. 269.
Rupp, Fritz, 357.
Rüsche-Endorf, Cäcilie, 119. 294.
Rust, F. W., 128.
Rust, Wilhelm, 44. 307.
Ryken, Georges, 362.
Ryll, Erdmute, 255.
Rywkind, J., 310.
Saal, Alfred, 120.
Saal, Willem, 254.
Saar, L. V., 374.
Saatweber-Schlieper, Ellen, 252. 313. 360.
Sabellico (Sänger) 296.
Sachnowsky, Julius, 123. 377.
Sacks, Woldemar, 123. 314. 315.
Sagebiel, E., 126.
Sahla, Richard, 368.
Sailer (Bischof von Regensburg) 324. 325.
St. Denis, Ruth, 250.
Saint-Saëns, Camille, 54. 60. 62. 118. 121. 123. 126. 190. 253. 255. 256. 300. 316. 317. 318. 356. 359. 360. 366. 374. 375.
Saisset, Berthe, 317.
Salden, Ida, 113.
Salignac (Sänger) 299.
Salmon, Ph., 375.
Samaroff, Olga, 60.
Samazeuilh, Gustave, 317.
Sammarco (Sänger) 300.
Sammartini, G. B., 111.
Sandberger, Adolf, 110. 189. 370.
Sándor (Sängerin) 292.
Saenger-Sethe, Irma, 126.
v. San Martino, Graf, 96. 97.
Sant, Elsa, 53.
de Sarasate, Pablo, 312. 371.
Saro, H., 273.
Sarrau, Gustave, 317.
del Sarto, Rita, 253.
Saß, Arthur, 378.
Sasse, Marie, 99.
Sattler, Karl, 360.
Sauer, Emil, 253. 309. 371. 373.
Savits, J., 26. 27.
Scarlatti, Domenico, 307.
Schaefer, Carl, 314.
Schäffer, August, 273.
Schäffer, Irma, 357.
Schaffer (Sängerin) 60.
Schalit, Heinrich, 121. 124.
Schaljapin, Feodor, 109. 116. 318. 377.
Schalk, Franz, 126. 381.
Schanz, Frida, 383.
Scharrer, August, 187. 305.
Scharwenka, Xaver, 54. 362.
Scharwenka-Stresow, Marianne, 305.
Schauer, Alfred, 291.
Schauer-Bergmann, Martha, 383.
v. Schaich, Rud., 311.
Scheidemantel, Karl, 128 (Bild). 184. 355.
Scheider, Mary, 117.
Scheinpflug, Paul, 42. 43. 54. 365.
Schellenberg-Sacks, Elly, 315.
Schenk, Elisabeth, 126.
Schenk, Peter, 118.
Scheremetew, Graf, 319.
Scherer, Josef, 292.
Scherer (Sänger) 120.
Schering, Arnold, 40.
Scheuenstuhl, Michael, 109.
Scheunich (Königsberg) 373.
Schidenhelm, Henri, 52.
Schiller, Friedrich, 8. 10. 91. 109. 251. 274. 284.
Schilling, Walter, 52.
Schilling-Ziemßen, Hans, 46.
Schillings, Max, 13. 14. 15. 17. 48. 50. 59. 62. 64. 124. 190. 251. 304. 306. 311. 315. 319. 365. 366. 369. 370. 371. 383.
Schinkel, K. G., 26.
Schirmer, Robert, 290. 292.
Schläger, Lucie, 356.
Schlatter (Sänger) 372.
Schleinitz, H. C., 144.
v. Schleinitz, Gräfin, 353.
Schlesinger, M., 178.
Schley, Martha, 364.
Schlosser, Anton, 124.
Schmedes, Erik, 48. 115. 301.
Schmedes, Paul, 127. 366. 382.
Schmid, Kaspar Heinrich, 312.
v. Schmid, Olga, 255.
Schmid (Sänger) 294.
Schmid-Lindner, August, 256. 367. 375.
Schmidt, Ernst, 368.
Schmidt, Felix, 185.
Schmidt, Martha, 255.
Schmidt-Illing, Sophie, 368.
Schmitt, Alois, 55. 273.
Schmitt-Günther, Rosa, 375.
Schmitz-Schweicker, Hedwig, 60. 319. 377.
Schmücker, Elly, 364.
Schmuller, Alexander, 314. 374.
Schnabel, Artur, 50. 52. 59. 60. 61. 63. 118. 120. 126. 305. 373. 376. 379.
Schnabel-Behr, Therese, 52. 60. 63. 305. 376.
Schneevoigt, Georg, 97.
Schneider, Max, 40.
Schneider, Walter, 46.
v. Schober, Franz, 353.
Schöberl, Leopoldine, 358.
Scholander, Sven, 58. 375.
Schöll, Hedwig, 55. 126.
Scholnick, A., 126.
Scholz, Bernhard, 111.
Schönberg, Arnold, 127. 191.
Schoonderbech, Johan, 311.
Schopenhauer, Arthur, 25.
Schörg, Franz, 362.
Schrader, Bruno, 160.
Schrader (Sängerin) 372.
Schramm, Hermann, 46. 293.
Schreck, Gustav, 189.
Schreiber, Frida, 314.
Schreiber (Konzertmeister) 367.
Schreiner (Cellist) 313.
Schrems, Joseph, 328.
Schrey (Kapellmeister) 113.
Schröder, Edmund, 254.
Schroeder, Emmy, 46. 293.
Schröder, Hermann, 106.
Schrödter, Fritz, 303.
Schroth, Carl, 356.
Schubert, Betty, 47. 184. 315. 356.
Schubert, Franz, 9. 51. 54. 55. 59. 60. 61. 62. 78. 119. 122. 124. 127. 133. 136. 137. 138. 172. 178. 185. 186. 187. 189. 251. 252. 303. 306. 307. 308. 312. 313. 316. 317. 352. 353. 359. 360. 361. 363. 364. 365. 366. 367. 368. 370. 372. 373. 374. 376. 377. 378. 380.
v. Schuch, Ernst, 46. 55. 57. 60. 120. 183. 243. 246. 292. 293. 308. 309.
Schulhoff, J., 273.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Prof. Anna Schultzen-Asten-Chor (Berlin) 306.
Schulz, August, 365. 384 (Bild).
Schulz, H., 379.
Schulz, Wilhelm, 12.
Schulz-Beuthen, Heinrich, 55.
Schulz-Fürstenberg, Max, 51.
Schulz-Weida, J., 273.
Schulze (Sänger) 302.
Schulze-Priska, Walter, 377.
Schumann, Clara, 137. 138. 182. 192. 337. 384.
Schumann, Elisabeth, 290.
Schumann, Georg, 49. 50. 54. 56. 118. 186. 252. 373.
Schumann, Robert, 39. 50. 51. 52. 54. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 78. 119. 121. 124. 126. 128. 134. 135. 136. 137. 139. 146. 148. 154. 161. 163. 175. 178. 182. 189. 190. 253. 254. 272. 304. 306. 307. 308. 310. 312. 314. 317. 318. 319. 337. 361. 363. 365. 367. 368. 369. 370. 371. 373. 374. 376. 377. 378. 379. 380. 384.
Schumann-Heink, Ernestine, 59. 60. 185. 245. 250. 251. 293. 294. 297. 371.
Schumann-Sonntag, Elisabeth, 255.
Schumann-Trio 373. 378. 379.
Schunck, Frl., 372.
Schünemann, Else, 191. 255. 378
Schunk, Elfriede, 360.
Schuster-Quartett (Mannheim) 59. 376.
Schütz, Margarete, 315.
Schütze, Franz, 315.
Schützendorf, Alfons, 356.
Schützendorf, Guido, 289.
Schwabe, Emmy, 117.
Schwalm, Robert, 373.
Schwanzara, Julius, 319.
Schwartz, Josef, 57. 251. 313. 367. 382.
Schwartz, O., 46.
Schwarz, H., 360.
Schwarz, V. W., 289.
Schwedler, Maximilian, 57. 190.
Schweiger, Adolf, 50.
Schwendy, Otto, 188.
Schwickerath, Eberhard, 303. 304. 310. 359.
v. Schwind, Moritz, 353.
Sebald, Alexander, 54. 61. 311.
Sebeök, Charlotte, 45.
Seebe, Madeleine, 46. 58.
Seelig, Otto, 122. 372.
Seemann, H., 22.
Segurola (Sänger) 300.
Seidel, Hermann, 368.
Seidl, Arthur, 315.
Seidler, Paul, 117.
Seiffert, Henry, 306.
Seiffert, Max, 92. 93. 277.
Seitz, F., 360.
Seitz, Richard, 63.
Sekles, Bernhard, 62. 307. 366. 374. 380.
Selberg, Otto, 294.
Selden (Komponistin) 54.
Sellin, Lisbeth, 293.
Sembach, Joseph, 292. 293.
Sembrich, Marcella, 297. 301. 361.
Senatra, Armida, 52. 120.
Senczell (Sänger) 45.
Senger-Bettaque, Katharina, 48.
Sengern (Sängerin) 293.
Senius, Felix, 54. 60. 61. 124. 308. 317. 373. 380.
Senius-Erler, Klara, 124. 316. 373.
Sequin (Sänger) 54.
Serato, Arrigo, 256. 376. 377.
Serbuloff, Michael, 50.
Seret-van Eyken, Maria, 256. 371
Servais, A. F., 284.
Sevcik, Otokar, 58.
Sevcik-Quartett 57. 362. 365. 374.
Seyffardt, E. H., 62.
Sgambati, Giovanni, 56. 58. 96. 312. 318.
Shakespeare, William, 12. 21. 113. 134. 290. 291. 315.
Shaw, Bernard, 293.
Sherwood, Percy, 55. 189.
Sibelius, Jean, 53. 311. 318.
Sibor, B.., 123. 377.
Sieben, Wilhelm, 377.
Sieber, F., 273.
Siegel, C. F. W., 180.
Siegel, Louis, 51. 52.
Siems, Margarete, 59. 245. 293. 356.
Siewert, Hans, 291.
Siloti, Alexander, 62. 318. 374.
Silvestre, Armand, 63.
Simon, James, 364
Simony, Eve, 118. 121. 372. 383.
Simrock, N., 178.
Sinding, Christian, 111. 112. 122. 123. 190. 312. 362.
Singakademie, Hallische, 122.
Singer, Käthe, 292.
Sinigaglia, Leone, 59. 117. 189. 191. 304. 308. 365. 366. 373.
Sissermann, David, 50.
Sistermans, Anton, 380.
Sitt, Hans, 313. 315. 367.
Sitt, Frl., 313.
Sittard, Alfred, 309.
Sjögren, Emil, 120.
Skalitzky, E., 54.
Skrjabin, Alexander, 124. 252. 318. 374.
Skrjabin, Frau, 124. 318.
Slezak, Leo, 291.
Slijnski 364.
Slivinski, Joseph, 318.
Sluničko, Johann, 360.
Smetana, Friedrich, 48. 57. 306. 308. 366. 372.
Smith, Johannes, 189.
Smith, S., 273.
Smyth, Ethel, 123.
v. Sobolewska, M., 380.
Société de concerts d'instruments anciens 122. 191.
Sommer, Carl, 383.
Sommer, Kurt, 301.
van Son, A., 117.
Sonnen, Willy, 364.
Soomer, Walter, 47. 59. 294. 303. 314.
Soot, Fritz, 46. 292.
Soetens-Flament (Sängerin) 360.
v. Spaun, Josef, 353.
Spendiarow, A., 50.
Spendiarow, O., 123.
Spengel, Julius, 363.
Speyer, W., 273.
Spielmann, Julia, 45.
Spiering, Theodore, 49. 51.
Spies, Hans, 290. 355. 365.
Spinelli, Nicola, 114.
Spiro, Assia, 98.
Spiro, Friedrich, 98.
Spitta, Philipp, 92. 137. 152.
Spitteler, Carl, 124. 315. 365.
Spitzner'scher Männergesangverein (Breslau) 365.
Spohr, Ludwig, 59. 156. 262. 312. 313. 316. 365. 373. 384.
Spontini, Gasparo, 114. 115. 299.
Spörr, Martin, 377.
Springer, Gisela, 377.
Ssapellnikow, Wassili, 318.
Ssmirnow (Sänger) 318.
Ssobinow, Leonid, 318.
Staegemann, Helene, 123. 191. 315. 366. 372. 376.
Stagl, Gusti, 251.
Stamitz, J., 108.
Stanford, V., 61. 316.
Stassow, W., 123.
Stavenhagen, Bernhard, 121. 369 370.
Stebel, Paula, 369.
Stefaniai, Emeric, 313. 379.
Stehle, Eduard, 59.
Stein, Werner, 192.
Steinbach, Emil, 59. 376.
Steinbach, Fritz, 57. 122. 190. 313. 368. 373. 377.
Steinbach, Josephine, 314.
Steineck, Fritz, 305.
Steiner, Franz, 191.
Stengel, L., 121.
Stenhammar, Wilhelm, 120.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stennebrüggen 62.
Stenz, A., 366.
Stephan, Anna, 307. 360.
Stermicz (Kapellmeister) 295.
Stern, Alfred, 124.
Stern, Georg, 285.
Stern, Kurt, 358.
Stern & Co. 143.
Stichling, Eugen, 356.
Stiles, Vernon, 294.
Stöbe (Kirchenmusikdirektor) 383.
Stoeber (München) 377.
Stöcker, Betty, 316.
Stöcker, Dora, 316.
Stöcker, Maria, 316.
Stöckert, H., 364.
Stojowski, Sigismund, 44.
Stoll, Lisbeth, 295.
Stölzner, Fritz, 383.
Stör, Karl, 47.
Stössel, Irma, 52.
Stracciari, Cav., 45.
Stransky, Josef, 252. 306.
Strattmann, Friedrich, 123.
Straube, Karl, 369.
Strauch, Margarete, 379.
Straus, Oskar, 113. 293.
v. Strauß, Edmund, 306.
Strauß, Johann, 184. 273. 318.
Strauß, Richard, 9. 17. 24. 45. 46. 49. 50. 56. 57. 59. 61. 97. 113. 114. 117. 118. 119. 126. 183. 185. 186. 187. 190. 243ff („Elektra", Uraufführung in Dresden). 250. 256. 287. 289. 290. 292 293. 296. 302. 303. 304. 309. 310. 312. 313. 314. 319. 352. 356. 357. 358. 360. 361. 365. 366. 370. 372. 373. 375. 376. 377. 378. 380. 382.
Strauß-de Ahna, Pauline, 256.
Streicher, Theodor, 43. 190. 254. 307. 308. 378
Streichquartett, Barmer, 360.
Streichquartett, Böhmisches, 49. 50. 54. 57. 58. 123. 186. 191 305. 310. 312. 314. 315. 369. 372. 376. 377. 378. 379.
Streichquartett, Philharmonisches (Bremen), 54.
Streichquartett, Brüsseler, 51. 54. 56. 57. 62. 118. 191. 252. 312. 362. 372. 375. 376.
Streichquartett, Frankfurter, 317.
Streichquartett, Karlsruher, 319.
Streichquartett, Krefelder, 373.
Streichquartett, Philharmonisches (Moskau), 377.
Streichquartett, Moskauer, 50. 124.
Streichquartett, Münchener, 191. 304. 377.
Streichquartett, St. Petersburger, 318.
Streichquartett, Sondershausener, 379.
Stronck, R., 360.
Stronck-Kappel, Anna, 120.
Stubenrauch, Carlotta, 376.
van der Stucken, Frank, 352.
Stury, Max, 292.
Suart, Evelyn, 53.
Suck, Wilhelm, 61.
v. Suppé, Franz, 273.
Süße, Otto, 118. 188.
Süßermann, D., 124.
Suter, Hermann, 117. 361.
Sutro, Emil, 41.
Svanfeldt, Nils G., 294.
Svärdström, Valborg, 45. 54. 113. 292.
Svendsen, Johan, 362.
Sweelinck, J. P., 366.
de Swert, Jules, 273. 284.
Swinton, Elsie, 51.
Symphonieorchester, Bostoner, 378.
Szamosi (Sängerin) 45. 292.
Szańto, Theodor, 51. 118. 372.
Székely, Arnold, 120.
Szemere (Sänger) 292.
Szendy, Arpad, 54.
Szigeti, Joseph, 253. 308.
Szikla (Kapellmeister) 308.
Szoyer (Sängerin) 45.
Taccani (Sänger) 300.
Taine, Henri, 8.
Takáts (Sänger) 45.
Taleni, A., 273.
Talich, W., 315.
Tanejew, Sergei, 50. 315.
Tänzler, Hans, 358.
Tarnawska, K., 375.
Tarnawski (Sänger) 296.
Tartini, Giuseppe, 310.
Taubert, E. E., 306.
Taubert, Wilhelm, 165ff (Sechs unveröffentlichte Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys an W. T.). 273.
Taubmann, Otto, 292.
Taucher, Kurt, 289.
Tausig, Carl, 273.
Tedesco, J., 273.
Telemann, G. Ph., 121.
Ternina, Milka, 300.
Tervani, Irma, 355.
Teschner, G. W., 273.
Tesi, Lola, 370.
Tester, Emma, 122.
Tetrazzini, Luisa, 115. 300.
Thalberg, S., 181. 273.
Therig, A., 365.
Thibaud, Jacques, 55. 56. 360. 366. 369.
Thieriot, Ferdinand, 374.
Thießen, C., 383.
Thode, Henry, 315.
Thoelke, Georg, 293.
Thomas, Ambroise, 273.
Thomson, César, 58.
Thornberg, Julius, 49.
Thorold, Francis, 121.
Thorwaldsen, Bertel, 145. 326.
Thuille, Ludwig, 42. 60. 61. 125. 360. 366.
Thynne, Roger, 124. 307.
Thyssen, Josef, 293.
Tieck, Ludwig, 289.
Tierie, Anton, 49.
Tinel, Edgar, 366.
Tischer, Joh. Nik., 109.
Tittel, Bernhard, 358.
Titze-Krone, Laura, 363.
Toch, Ernst, 366.
Tofft, Alfred, 373.
Toller, Georg, 245.
Tolli, Cilla, 126.
Tomscha, Johannes, 255.
Tonhalle-Quartett, Zürcher, 370.
Tordek, Ella, 358.
Tornauer-Hövelmann, Luise, 48.
Toscanini, Arturo, 48. 115. 297.
Trägner, Kantor, 367.
Trede, Paul, 46. 309.
Trenkler, Albin, 356.
Trentini (Sängerin) 300.
Trio, Frankfurter, 121.
Trio, Holländisches, 378.
Trio, Moskauer, 123. 377.
Trio, Nürnberger, 378.
Trio, Rheinisches, 313.
Trio, Russisches, 62. 369. 373. 383.
Trio, Straßburger, 380.
Trodler-Striegler, Frida, 55.
Trojanowsky 57.
Trostorff, Fritz, 291. 355.
Truhn, F. H., 273.
Tschaikowsky, Peter, 50. 52. 55. 57. 59. 60. 61. 62. 120. 121. 122. 127. 185. 187. 189. 191. 253. 256. 304. 306. 308. 310. 311. 312. 316. 318. 360. 366. 367. 368. 371. 374. 375. 377.
Tschirch, W., 273.
Türk, M., 375.
Turnhout, Gerardus, 110.
Tuschkau, Else, 297.
Typographia (Gesangverein in Berlin) 254.
Tyssen, Josef, 45.
Ulbrig, Lisbeth, 358.
v. Ulmann, Albert, 47.
Unkenstein, B., 371.
Urack, Otto, 126. 364.
Urbaczek, Paula, 356.
Urban (Musikdirektor) 367.
Urlus, Jacques, 47. 54. 117. 184. 289. 313. 315. 356.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Urspruch, Anton, 31. 190. 363.
Uzielli, Lazarro, 313.
Valentin, Marie, 47.
Valentini, A. E., 319.
Vantyn, S., 376.
Váradi, Erdös, 292.
Vasquez (Sängerin) 292.
Vaterhaus, Hans, 360. 368. 369.
Vecchi, Orazio, 303.
v. Vecsey, Franz, 54. 361. 377. 378. 379.
van Veen, Joseph M., 51. 362.
de Veer, Johan, 362.
Veit, August, 355. 366.
Veit, Philipp, 320. 326.
Velten, Mimi, 53.
Veracini, F. M., 378.
Verbena, Hanna, 49. 310.
Verdi, Giuseppe, 32. 45. 297. 298. 299. 301. 304. 313. 356. 361. 370.
Verdier (Sänger) 292.
Verein für Kammermusik (Braunschweig) 364.
Vereinigung der Musikfreunde (Dresden) 309.
Verhallen, Bart, 310.
Vernet, Horace, 192.
Verolli (Sängerin) 302.
Vessella 96.
Viardot, Paul, 121.
Viardot, Pauline, 283.
Victoria, Königin von England, 265.
Vicq, Gaëtane, 369.
Vieuxtemps, Henri, 273. 311. 314.
Villfort (Antiquar) 327.
Vink, Frans, 310.
Viotti, G. B., 253.
Vischer, Fr. Th., 109.
Vitale, Edoardo, 115.
Vitali, G. B., 376. 377.
Vivaldi, Antonio, 309.
Vogel, Albert, 311.
Vogel, Rudolph, 284.
Vogel-von Vladerachen (Sängerin) 310.
Vogelsang, E., 317.
Vogelstrom, Fritz, 47. 62. 217.
Vogl, Adolf, 124. 319.
Vogler, Abt, 39.
Vogt, J., 273.
v. Voigtländer, Edith, 127. 253. 304.
Volbach, Fritz, 58.
Völkerling, Käthe, 364.
Volkmann, Robert, 123. 273. 274. 308. 370. 371. 374.
Volkmann, Toni, 253.
Vollnhals, Ludwig, 124.
de Vos (Sänger) 113. 289.
Voß, Ch., 273.
Vreuls, Victor, 364.
de Vry, Parcival, 358.
Wachsmann, Julius, 42.
Wagenseil, G. Chr., 109.
Waghalter, Ignaz, 113.
Waghalter, Wladislaw, 362.
Wagner, Cosima, 353.
Wagner, Else, 116.
Wagner, Richard, 9. 14. 21. 23. 24. 25. 26. 31. 32. 39. 45. 46. 47. 48. 54. 62. 86 ff (Die Tragik des „Holländers"). 96. 100. 109. 113. 114. 115. 116. 118. 122. 125. 132. 135. 139. 177. 185. 189. 190. 243. 244. 272. 273. 274. 284. 289. 290. 291. 294. 295. 296. 298. 304. 305. 307. 308. 312. 313. 315. 316. 319. 352. 353. 358. 359. 361. 367. 368. 371. 374. 375. 376. 377. 379. 380. 381.
Wagner, Siegfried, 24. 370.
Wagner-Vereine (Berlin und Berlin-Potsdam) 304.
Wahl, Eduard, 64.
Waldauer, Ruth, 253.
Walker, Edith, 294. 315. 356.
Wallace, W., 273.
Wallner, Leonore, 307. 365.
Wallnöfer, Adolf, 370.
Walter, Bruno, 250. 382.
Walter, George, 62. 118. 188. 252. 304.
Walter, Raoul, 190. 358.
Walter-Choinanus, Iduna, 126.
Walter-Haas, Elsa, 189.
Walther, Gustave, 360.
Walther, Emma, 117.
Walton, Edith, 364.
Waschingten-Magnus (Komponist) 373.
v. Wasielewski-Gründahl, Hanna, 119.
Wassilenko, Sergei, 62. 123. 318.
Weber, C., 374.
v. Weber, Carl Maria, 28. 32. 39. 40. 46. 49. 114. 117. 121. 128. 134. 135. 140. 166. 174. 177. 178. 187. 251. 293. 314. 318. 323. 375. 377.
v. Weber, Max, 40.
Weber, Wilhelm, 360.
Wedekind, Erika, 46. 313. 367.
Wegmann, Minette, 365.
Wehrenfennig, Helene, 292.
Wehsener, Emil, 313.
Weidt, C., 59.
Weigmann, F., 304. 364.
Weil, Hermann, 45. 59. 122. 369.
Weinbaum, Alexander, 254.
Weinbaum, Paula, 185. 254. 364.
Weiner, Leo, 62. 120. 354.
Weingarten, Hedwig, 113.
Weingartner, Felix, 49. 63. 123. 184. 190. 191. 303. 304. 379.
Weinmann, Karl, 384.
Weinreich (Pianist) 312.
Weis, Karl, 61. 113.
v. Weis-Ostborn, Julius, 370.
Weismann, Julius, 60. 319. 360.
Weiß, August, 112.
Weiß, Franz, 370.
Weiß, Josef, 51.
Weiß, J., 273.
Weiß-Joachim, Amalie, 128 (Bild).
Weißenborn, Hermann, 379.
Weißleder, Franz, 356.
Welcker, Felix, 117. 128. 384.
v. Welden, Olga, 319.
Wellig, Marie, 293.
Weltmann, Franz, 54.
Weltmann, Rose, 54.
Wendel, Ernst, 304.
Wendel-Quartett 373.
Wendel-Trio 373.
Wendling, Carl, 62. 63. 319.
v. Wentzel, H., 117.
Wentzlitzke, Marianne, 307.
Werner, Albrecht, 360.
Werner, Theo, 294.
Wernicke, Musikdirektor, 372.
Werth, Otto, 363.
Wertheim (Pianist) 380.
Wesendonk, Mathilde, 359.
v. Westhoven, Ada, 125.
v. Westmoorland, Graf, 265.
Wetz, Richard, 126. 314.
Wetzler, H. H., 114.
Whitehill, Clarence, 294.
Wichtl, G., 273.
Widen, Else, 191. 368.
Widor, Ch. M., 62.
Wieck, Clara, 138.
Wieland, Chr. M., 181. 192.
Wieland, H. B., 12.
Wieniawski, Henri, 52. 57. 118. 189. 253. 377.
Wieninger, Frida, 124.
Wiesenthal, Geschwister, 48.
Wietrowetz, Gabriele, 306.
Wietrowetz-Quartett 306.
Wihan, Hans, 314. 315.
Wihl, Juliette, 314. 364.
Wildbrunn, Carl, 292.
Wilde, Oscar, 62. 244.
v. Wildenbruch, Ernst, 311. 383.
Wilhelm I., Kaiser, 353.
Wilhelm II., Kaiser, 11.
Wilhelmine, Markgräfin v. Bayreuth, 52.
Wilhelmj, August, 306.
Wille, A., 371.
Wille, Georg, 62. 371.
Wille, Hedwig, 302.
Wille, O. K., 302.
Willer, Louise, 358.
Williams, Arthur, 255. 310.
Williams-Toms, Gwendolyn, 255.
Willmers, R., 273.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Willner, Arthur, 254. 291.
v. Wilm, Nicolai, 278 (N. v. W.). 320 (Bild).
Winderstein, Hans, 57. 122. 314. 370. 371. 374.
Winkelmann, J. J., 28.
Winkler (Kantor) 367.
Winterberg, Robert, 382.
v. Winterfeld, Carl, 152.
Wintzer (Komponist) 363.
Wirk, Wilhelm, 30.
Wirl, Erik, 293.
Wiszwianski, Hedwig, 186.
Witek, Anton, 304. 371.
Witt, F. X., 328. 329.
Witte, G. H., 369.
Witte-Wild, Fritz, 355.
Wittekopf, Rudolf, 291.
Wittenberg, Alfred, 254. 310. 314. 364.
Wittich, Marie, 309.
Witting-Seebaß, Sophie, 55.
Wittke, Gustav, 307.
Wohlfahrt, Heinrich, 273.
Wohlgemuth, Gustav, 315.
Wohlstein, Georg, 188.
Wöhrle, Eugen, 191.
Wolf, E. W., 109.
Wolf, Hugo, 61. 119. 120. 121. 123. 124. 125. 191. 256. 303. 304. 310. 312. 313. 316. 352. 372. 373. 375. 376. 377. 378. 380. 381. 382.
Wolf-Ferrari, Ermanno, 289. 368.
Wolff, E. J., 51. 52. 187. 190. 313. 378. 383.
Wolff, Ed., 273.
Wolff, Ernst, 156. 180. 192.
Wolff, Flora, 312.
Wolff, Louis, 253.
Wolfrum, Philipp, 63. 121. 372. 383.
Wolfsohn (Konzertagent) 335.
Wollenhaupt, H. A., 273.
Wollgandt, Edgar, 314. 366. 374.
Wolschke, K., 366.
Wolschke, Senta, 374.
Wolter, Charlotte, 255.
v. Wolzogen, Elsa Laura Freifrau, 364.
v. Wolzogen, Ernst Frhr., 183.
Wörl, G., 379.
Wöß (Komponist) 59.
Wothe, Hertha, 53.
Woyrsch, Felix, 56. 363. 367. 374.
Wright, Ada, 377.
Wüerst, Richard, 273. 274.
Wüllner, Ludwig, 125.
Wünsch, Adolf, 365.
Wünsche, M., 366.
Wurfschmidt, Willy, 370. 371.
Wybauw 113.
v. Wymetal, Wilhelm, 49. 303.
Ysaye, Eugène, 51. 54. 55. 120. 186. 318. 366. 373.
Yakko, Sada, 28.
Youferoff, Wladimirowitsch, 120.
Yung, Helene, 307.
Zalsman, Gerard, 117. 310. 311.
Zellner, Leo, 363.
Zelter, K. F., 49. 50. 277.
Zemanek, Wilhelm, 61. 378.
Zenatello (Sänger) 300.
Zenger, Max, 355.
Zeppilli (Sängerin) 300.
Zerm, Walter, 255.
Zetschke, K., 376.
Zichy, Geza Graf, 113.
Zickner, Else, 188.
Ziegler, Leo, 291.
Ziehrer, C. M., 116.
Zilcher, Hermann, 51. 377.
Zimbalist, Efrem, 305. 313. 365. 366.
Zimmer, Albert, 362. 366.
Zimmer, Fr., 273.
Zimmer-Quartett 54. 362.
Zimmermann, Helene, 253. 313. 367.
Zogbaum, G., 273.
Zola, Émile, 47.
Zöllner, Heinrich, 45. 113. 114. 292. 360.
Zottmayr, Georg, 358.
Zscherneck, Georg, 374.
Zulauf, Ernst, 312.
Zuschneid, Karl, 360.

REGISTER DER BESPROCHENEN BÜCHER

d'Alheim, Marie Olenine: Les Legs de Moussorgski. 109.
Bach-Jahrbuch: 4. Jahrgang 1907. Im Auftrage der neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. 40.
Daffner, Hugo: Die Entwicklung des Klavierkonzerts bis Mozart. 109.
Finck, Henry T.: Edvard Grieg. In deutscher Übertragung herausgegeben von Arthur Laser. 352.
Hanon, C. L.: Der Klaviervirtuose. Sechszig Übungen. 42.
Hennig, C. R.: Einführung in das Wesen der Musik. 107.
Hensel, Sebastian: Die Familie Mendelssohn 1729-1847. 182.
Heritte-Viardot, Louise: Die Natur in der Stimmbildung. Für Redner und Sänger. 283.
Kaiser, Georg: Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe. 39.
Klingmann, Karl: Felix Mendelssohn-Bartholdy's Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London. 181.
Kohut, Adolph: Friedrich Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. 284.
La Mara: Marie von Mouchanoff-Kalergis in Briefen an ihre Tochter. Ein Lebens- und Charakterbild. 352.
Meyers Großes Konversations-Lexikon. Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. 6. Auflage. Band 18. 353.
Rietsch, Heinrich: Die Grundlagen der Tonkunst. 283.
Schröder, Hermann: Naturharmonieen. 106.
Sutro, Emil: Das Doppelwesen des Denkens und der Sprache. 40.
Vogel, Rudolph: Spielmannsglück. Märchenspiel in fünf Aufzügen. 283.
Weiß, Anton: Franz von Schober. 352.

REGISTER DER BESPROCHENEN MUSIKALIEN

d'Albert, Eugen: „Zierlichkeit des Schäferlebens". Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 44.
Andreae, Volkmar: op. 12. Vier Gesänge mit Klavierbegleitung. 287.
Averkamp, Anton: Fünf geistliche und sieben weltliche Lieder für den Konzertgebrauch bearbeitet. 110.
Bach, Joh. Seb.: Sonaten und Partiten für Violine allein. Herausgegeben von Joseph Joachim und Andreas Moser. 43.
Bleyle, Karl: op. 9. „Flagellantenzug". 286.
Blumer jun., Theodor: op. 23. Sonate für Violoncell und Klavier in b-moll. 284.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Brennecke, Albert: op. 1. Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 285.
v. Buttykay, Akos: op. 10. Sonate für Violine und Pianoforte. 44.
Collegium musicum. Herausggbn. von Hugo Riemann. No. 21 bis 23, 25, 26, 28—31, 36 und 37. 111.
Cossart, Leland A.: op. 18. Sonate für Violoncell und Klavier in C-dur. 284.
Curti, Franz: „Die Schlacht". Für Männerchor, kleinen Baßchor, Tenorsolo und Orchester. 368.
Davidoff, Carl: Kompositionen für Violoncell mit Orchester, revidiert von Julius Klengel. op. 5, 7, 14, 18, 31. 284.
Dencker, Robert: op. 1. Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. 288.
Denkmäler Deutscher Tonkunst. Erste Folge. 24. und 25. Band. Hans Leo Haßlers Werke. III. Band. 110.
Durra, Hermann: Lieder und Gesänge. 285.
Enna, August: Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 286.
Fitelberg, Gregor: op. 21. Fünf Lieder. — op. 22. Sechs Lieder. 112.
Flügel, Ernst: op. 64. Vier Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. 285.
Friedland, Martin: „Von Weib und Welt." 286.
Grieg, Edvard: Drei Klavierstücke. Nachgelassenes Werk, herausgegeben von Julius Röntgen. 111.
Grünfeld, Alfred: op. 53. Six morceaux pour piano. 112.
v. Hausegger, Siegmund: „Der arme Kunrad". Für vierstimmigen Männerchor a cappella. 354.
Hösel, Kurt: Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier. 288.
Karg-Elert, Sigfrid: „Aphorismen." Ein Zyklus von 17 Skizzen für Klavier. 112.
— Kompositionen für Orgel. 43.
Kaun, Hugo: op. 64. Vier Klavierstücke. 112.
— op. 77. Zwei Männerchöre mit Begleitung des Orchesters. 354.
Kienzl, Wilhelm: op. 76. Acht vierstimmige Lieder für Frauenstimme ohne Begleitung. 287.
Kohler, Josef: op. 17—24. Acht Lieder nach eigenen Texten für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. 285.
Langheinrich, Georg: op. 1. Fünf Lieder. 285.
Lorenz, C. Ad.: op. 80. „Das Licht." 287.
Mendelssohn, Arnold: Geistliche Lieder für Gemeinde und Haus. 43.
Moszkowski, Maurice: op. 79, No. 3. Valse pour piano. — op. 80. Deux morceaux pour piano. 112.
Noren, Heinrich G.: op. 27. Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. 285.
Reger, Max: op. 103 a. Sechs Vortragsstücke (Suite in a-moll) für Violine und Pianoforte. 44.
— op. 102. Violinkonzert. 305.
Reichwein, Leopold: op. 5. Vier Lieder. 285.
Röntgen, Julius: op. 47. Oud-Nederlandsche Volksliederen voor eene Zangstem en Piano. 288.
Saar, Louis Victor: op. 49. Sechs Gesänge für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. 285.
Saxlehner, Andor: op. 32. Trio für Klavier, Violine und Violoncell. 354.
Scheinpflug, Paul: op. 10. Zwei Männerchöre. 42.
Schillings, Max: „Herbstbild." 44.
Schwarz, Alexander: Lieder für eine Singstimme und Klavier. 288.
Sinding, Christian: op. 86. Sieben Stücke für das Pianoforte. 111.
Stern, Georg: op. 2. Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. 285.
Stojowski, Sigismund: op. 22. Konzert in G für Violine. 44.
Streicher, Theodor: Chorliedchen aus den „Jungfern von Bischofsberg" (Gerhart Hauptmann) für gemischten Chor und Orchester. 43.
Wachsmann, Julius: op. 9. „Sommernächte." Drei Gesänge. 42.
Weiner, Leo: op. 5. „Fasching." Humoreske für kleines Orchester. 354.
Weiß, August: op. 65. Leichte Stücke mit Phrasierung und Fingersatz für Klavier. 112.
— Kompositionen für Pianoforte. 112.

REGISTER DER BESPROCHENEN ZEITSCHRIFTEN- UND ZEITUNGSAUFSÄTZE

Allensteiner Zeitung: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 342.
Altdammer Landbote: Zum 100jährigen Geburtstage Mendelssohn-Bartholdys. 342.
Auer, Max: Anton Bruckner. 249.
Auerbach, Siegmund: Die Lokalisation des Musiksinnes. 247.
Bassermann, Fritz: Frankfurter Erinnerungen an Sarasate. 105.
Batka, Richard: Lilli Lehmann. 38.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy. 349.
Bekker, Paul: Musikalische Zitate. 248.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy. 342.
Berger, Ernst: Deutscher Männergesang. 249.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy. 344.
Berliner Abendpost: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 342.
Berliner Börsen-Courier: Lilli Lehmann. 38.
Berliner Morgenpost: Die Mendelssohns und Berlin. 346.
Berliner Zeitung am Mittag: Lilli Lehmann. 37.
— Bei Ernestine Schumann-Heink. 247.
Bessmertny, Marie: Anton Rubinstein über Mendelssohn. 350.
Bienenfeld, Elsa: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 345.
Bitterfelder Allgemeiner Anzeiger: Mendelssohn-Bartholdy. 343.
Blaschke, Julius: Zum 50jährigen Todestage des Musikdirektors Mosewius. 36.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

— Von der Geburtsstätte des Mendelssohnschen Quartetts: „Wer hat dich, du schöner Wald". 350.
— Mendelssohn und Goethe. 350.
Borchers, W.: Zur Erinnerung an Felix Mendelssohn-Bartholdy. 343.
Bornstein, Paul: Friedrich Hebbel und Peter Cornelius. 248.
Bratter, C. A.: Komponistenhonorare. 34.
Burrian, Carl: Seltsame Enthüllungen. 34.
C., K.: Mendelssohn in Rom. 344.
Challier sen., Ernst: Ein Lorbeerkranz für Mendelssohn aus Zahlen geflochten. 350.
Chop, Max: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 346.
Cöthensche Zeitung: Zum Gedächtnis Felix Mendelssohn-Bartholdys. 347.
Dillmann, Alexander: Das szenische Problem des „Götterdämmerung"-Schlusses. 36.
Eccarius-Sieber, A.: Felix Mendelssohns Kammermusik. 350.
Edwards, F. G.: Die ersten Aufführungen des „Paulus" in England. 351.
Elson, Louis C.: Mendelssohns Stellung in der Musikgeschichte. 351.
— Ein Mendelssohn-Programm. 351.
Eppner, Karl: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 344.
Erckmann, Fritz: Mendelssohn in England. 350.
Ernest, Gustav: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 346.
v. Felsenegg, R.: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 346.
Fischer, Cyriak: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 344.
Fleischer, A.: Der deutsche Männergesang 1808—1908. 248.
Frankfurter Zeitung: Eine historische Ausstellung von Musikwerken. 279.
Fremdenblatt (Wien): Das verstaatlichte Konservatorium. 249.
— Der „Ramismus". 280.
Fritz, Paul: Jakob Ludwig Felix Mendelssohn. 346.
Fueter, Eduard: Der Musikkrach. 247.
Gehrmann, Hermann: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 347.
General-Anzeiger (Bonn): Zum 100. Geburtstag Mendelssohns. 343.
Gerhard, C.: Felix Mendelssohn und die Frauen. 350.
Der Gesellige (Graudenz): Felix Mendelssohn-Bartholdy. 348.
Grove, Georges: Mendelssohns „Paulus". 351.
Günther, Ernst: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 345.
Hamburgische Konzert- und Theaterzeitung: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 350.
Hannoversches Tageblatt: Mendelssohn-Bartholdy. 344.
Heilbronner Generalanzeiger: Felix Mendelssohn-Bartholdys 100jähriger Geburtstag. 344.
Hildesheimer Kurier: Aus neuen Briefen Mendelssohns. 344.
Hollaender, Alexis: Der Gesangunterricht in dem neuen Lehrplan. 279.
Humbert, Georges: Felix Mendelssohn-Bartholdy et son voyage en Suisse. 351.
Istel, Edgar: Die romantische Instrumentalmusik. 279.
Jacobi, Martin: Paganini in Deutschland. 279.
Kaiser, W.: Aus der Geschichte eines alten Chores. 101.
Kalbeck, Max: Ein Brief Felix Mendelssohns. 349.
Kasch, E.: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 347.
Kastner, Rudolf: In memoriam Felix Mendelssohn-Bartholdys. 345.
Klingemann, Karl: Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen Briefen. 351.
Kölnische Zeitung: Pablo de Sarasate. 105.
— Zu Felix Mendelssohns 100. Geburtstag. 345.
Kohut, Adolph: Im Dollarlande vor 60 Jahren. 248.
— Felix Mendelssohn-Bartholdy und Karl Immermann. 345.
Korngold, Julius: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 349.
Korrespondenzblatt des Evangelischen Kirchengesangvereins für Deutschland: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 349.
Korth, Leonard: Uhlands Gedichte in der musikalischen Komposition. 35.
Krakau: Jaques-Dalcroze's musikalisch-rhythmische Gymnastik. 249.
Krebs, Karl: Karl Friedrich Zelter. 247.
Kroeger, E. R.: Über den pädagogischen Wert der Mendelssohnschen Klaviermusik. 351.
Küffner, K.: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 345.
Lehmann, Lilli: Brief an Felix Weingartner. 282.
Leipziger Neueste Nachrichten: Felix Mendelssohn-Bartholdy bei Goethe. 345.
Leipziger Volkszeitung: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 345.
Lindner, Ella: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 342.
Löscher, Friedrich Hermann: Felix Mendelssohn-Bartholdys Bedeutung für den volkstümlichen Gesang. 344.
Louis, Rudolf: Zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohns. 348.
Löw, Hans: Mendelssohns „Elias". 342.
Lübeckische Anzeigen und Zeitung: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 344.
Lusztig, J. C.: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 342.
Luzerner Tagblatt: Der Schweizerpsalm. 249.
Mainzer Anzeiger: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 348.
Markus, S.: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 347.
Marsop, Paul: Von der Münchner musikalischen Volksbibliothek. 102.
Mathews, W. S. B.: Mendelssohn und sein „Rondo capriccioso". 351.
Mendelssohn-Bartholdy, A.: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 347.
Mendelssohn-Bartholdy, Gustav: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 348.
Menge, Franz: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 348.
Monthly Musical Record (London): Felix Mendelssohn-Bartholdy. 351.
The Musical Times (London): Mendelssohn in England. 351.
— Mendelssohn und die Kirchenmusik. 351.
The Musician (Boston): Felix Mendelssohn-Bartholdy. 351.
Nationalzeitung (Berlin): Felix Mendelssohn-Bartholdy. 343.
Nef, Karl: Mendelssohns Wirken. 350.
Neißer, Arthur: Felix Mendelssohn-Bartholdy, der Freund. 351.
Neitzel, Otto: Pablo de Sarasate. 104.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Neue Freie Presse (Wien): Die dritte Frau. 36.
Neue Preußische (Kreuz-)Zeitung: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 343.
Neue Zürcher Zeitung: Felix Mendelssohn. 349.
Neues Wiener Tagblatt: Der Begründer des Männergesangvereines. 193.
Neumann, Angelo: Striche in den Wagner-Werken. 282.
— Franziska: Eine Frankfurter Erinnerung an Mendelssohn. 347.
— Heinrich: Felix Mendelssohn-Bartholdy und Berlin. 346.
Niederschlesischer Anzeiger (Glogau): Mendelssohns Bedeutung für unser Musikleben. 344.
Niemann, Walter: Felix Mendelssohn-Bartholdys Klaviermusik. 350.
Norden, C.: Felix Mendelssohn-Bartholdy als Musiker und Mensch. 346.
Noska, Egon: Das Hundertjahrjubiläum des deutschen Männergesangs. 279.
Oberschlesische Volksstimme (Gleiwitz): Zum 100. Geburtstag Mendelssohn-Bartholdys. 344.
Obst, Arthur: Die Familie Mendelssohn in Hamburg. 348.
Pfälzer Zeitung: Felix Mendelssohns 100. Geburtstag. 345.
v. d. Pfordten, Hermann Frhr.: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 346. 351.
Procházka, Rudolf Frhr.: Robert Franz und Felix Mendelssohn. 350.
Puttmann, Max: Felix Mendelssohn als Vokalkomponist. 350.
Reger, Max: Felix Mendelssohn-Bartholdys „Lieder ohne Worte". 351.
Reinecke, Carl: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 348.
Remscheider Zeitung: Felix von Mendelssohn-Bartholdy. 345.
Rheinischer Kurier (Wiesbaden): Mendelssohn und Goethe. 346.
Rheinisch-Westfälische Zeitung (Essen): Mendelssohn und das modernemusikalischeSchaffen. 347.
Ritter, Hermann: Mein neues Streichquartett. 103.
de Rüdder, May: Mendelssohn et Schumann. 351.
Rychnovsky, Ernst: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 348.
Sarner, Helene: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 346.
Schaukal, Richard: Beiträge zum Problem des Musikalischen. 102.
Schaumburg, Georg: EineTristan-Erinnerung. 101.
Scherber, Ferdinand: Balletsorgen. 36.
Schmid, H.: Sechstes akademisches Konzert (Mendelssohn-Feier). 348.
Schmidt, Leopold: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 346. 349.
Schwäbische Rundschau (Eßlingen): Zum 100. Geburtstag Felix Mendelssohn-Bartholdys. 347.
Schweizerische Musikzeitung und Sängerblatt: Urteile über Mendelssohn von Andreae, Hegar, Huber, Munzinger, Prelinger, Radecke, Spitteler und Widmann. 350.
— Romantisches. 350.
— Mendelssohn, der Verherrlicher der Schweiz. 350.
— Felix Mendelssohn. 350.
— Ein Urteil des aargauischen Komponisten Th. Fröhlich über Mendelssohns Aufführung der „Matthäuspassion" im Jahre 1829. 350.
Schwers, Paul: Felix Mendelssohn und Berlin. 349.
Schünemann, Georg: Mendelssohns Jugendopern. 349.
Segnitz, Eugen: Felix Mendelssohn. 348.
Seidl, Arthur: Das szenische Problem des „Götterdämmerung"-Schlusses. 36.
— Kulturbild aus dem deutschen Winkel. 37.
— Gedenkrede auf Felix Mendelssohn-Bartholdy. 347.
Seiling, Max: Das Kunstwerk Richard Wagners. 34.
Sherwood, William H.: Die Klavierwerke Mendelssohns. 351.
Simon, James: Zur Charakteristik Edvard Griegs. 247.
Smolian, Arthur: Die Werke Felix Mendelssohn-Bartholdys im 20. Jahrhundert. 351.
SorauerTageblatt: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 345.
Steinitzer, Max: Zum 100. Geburtstage von Felix Mendelssohn-Bartholdy. 350.
de Stoecklin, Paul: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 351.
Storer, H. J.: Die Lebensfähigkeit Mendelssohnscher Werke. 351.
Süddeutsche Sänger-Zeitung: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 350.
Thari, Eugen: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 344.
Thomas-Sangalli, W. A.: Die unsterbliche Geliebte Beethovens. 36.
Tillmann, H. A.: Georg Friedrich Händel, der Vollender des oratorischen Stils. 248.
Vossische Zeitung: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 346.
Weingartner, Felix: Eine Zeitgenossin Beethovens. 249.
— Striche bei Wagner. 280.
Wellmann, Friedrich: Die Entwickelung der bremischen Musikverhältnisse vom 16. bis zum 20. Jahrhundert. 247.
Wendriner, Karl Georg: Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen Briefen. 347.
Weserzeitung (Bremen): Felix Mendelssohn-Bartholdy. 347.
Wickenhagen, Dr.: Festrede zur Feier des 100. Geburtstages Felix Mendelssohn-Bartholdys in der Singakademie zu Dessau. 344.
Widmann, J. V.: Aus Hans v. Bülows letzten Jahren. 37.
Wolff, Ernst: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 351.
Wolff-Jaffé, Selma: Felix Mendelssohn-Bartholdy. 345.
Wuthmann, L.: Strichlose oder gekürzte Wagneraufführungen? 282.
Zittauer Nachrichten und Anzeiger: Die Bedeutung Mendelssohns. 346.



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

MÜNCHNER KÜNSTLERTHEATER-HEFT

Ich hasse das moderne Theater, weil ich scharfe Augen habe und über Pappdeckel und Schminke nicht hinwegkommen kann. Ich hasse den Dekorationsunfug von Grund der Seele. Er verdirbt das Publikum, verscheucht den letzten Rest gesunden Gefühls und erzeugt den Barbarismus des Geschmackes, von dem die Kunst sich wendet und den Staub von ihren Füßen schüttelt.

Anselm Feuerbach

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 7

Erstes Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Paul Marsop

Künstlertheater und Musikdrama

[Zur Bühnen- und Konzertreform. Achte Folge]

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



KÜNSTLERTHEATER UND MUSIKDRAMA

[ZUR BÜHNEN- UND KONZERTREFORM. ACHTE FOLGE]

von Paul Marsop-München

Fritz Erler in aufrichtiger Hochschätzung zugeeignet.

Vorbemerkung.

Im Jahre 1889 veröffentlichte ich in der „Gegenwart" eine Studie mit der Überschrift „Die Münchner Shakespearebühne und das Schauspielhaus der Zukunft". Darin waren folgende Sätze enthalten: „Will man, daß das ernsthafte deutsche Schauspielwesen in der höchsten Stilsphäre seiner Aufgaben wieder den rechten Ruhm gewinne, so hilft dazu nichts, als logisch und entschlossen die Konsequenz aller Reformversuche zu ziehen: ein Shakespearehaus zu errichten. Ein Shakespearehaus? Nein, ein deutsches Schauspielhaus." ... „Wie man sich dieses Theater wohl vorzustellen habe? Im grossen und ganzen dem Bayreuther Festspielhause, allerdings in verjüngtem Maßstabe, nachgebildet: die Szene, in teilweiser Anlehnung an die neue Münchner Shakespearebühne, in würdiger, vornehmer Einfachheit gehalten ... den Zuschauerraum als Amphitheater, mäßig ansteigend, für eine Zuhörerschaft von höchstens sieben- bis achthundert Personen bemessen. Das eben ist das Allerwesentlichste, daß man sich an bescheidene Größenverhältnisse binde." „Nur eine kleinere Gemeinde wird das deutsche Tragödienhaus der Zukunft aufnehmen, aber es wird ihr ein Haus der Weihe sein." ... „In ihm werden die schaffenden Talente unter den Mitlebenden im Anschauen einer idealistisch-natürlichen Darstellungskunst sich zu neuen Schöpfungen begeistert fühlen." ... „Die Dekoration, die den Anspruch erhebt, für sich selbst etwas bedeuten zu wollen, ist ein zweckwidriges Unding." ... „Für die neue Szene ziemen sich einfache stilisierte Hintergründe." ... „Wann folgt der Münchner Bühnenreform das Münchner Schauspielhaus?"

Im Jahre 1896 schrieb ich unter dem Titel „Shakespearebühne und kein Anfang" für die Beilage zur „Allgemeinen Zeitung" eine Reihe von Aufsätzen, die das gleiche Thema behandelten, auf das ich dann weiterhin in den an dieser Stelle erschienenen Studien „Zur Bühnen- und Konzertreform", in verschiedenen, vom „Tag", von den „Münchner Neuesten Nachrichten" und der „Allgemeinen Zeitung" gebrachten Artikeln und endlich in meiner Flugschrift „Weshalb brauchen wir die Reformbühne?" (München, Georg Müller, 1907) zurückkam. Auf das „Teatro Farnese" in Parma wies ich bereits in meinen „Musikalischen Essays" (1899) hin. — Der, wie gesagt, von mir schon 1889 ausgesprochenen Idee, das „Schauspielhaus der Zukunft" in kleinen Abmessungen auf Münchner Boden zu errichten, wurde zum erstenmal praktisch nähergetreten in einem Gespräch, das vor sechs Jahren zwischen Professor Littmann und mir geführt wurde. Auf meine Anregung hin meinte Littmann, es wäre am besten, zuerst ein Experiment im bescheidensten Maßstabe zu machen, „mit einer Bretterbude, die 5000 Mk. kostet", wie er sich humoristisch ausdrückte. Als

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rasches Ausströmen des Publikums gestatten, nicht geringere Sicherheit als das Steinhaus. Die Statistiker berechnen die durchschnittliche Lebenszeit eines Theaters auf fünfzig Jahre. Nun denn: das Bayreuther Festspielhaus steht jetzt bereits 34 Jahre, und das alte, gleichfalls aus leichtem Material gefügte, erst unlängst abgebrochene Weimarer Hoftheater führte 82 Jahre lang ein geruhiges Dasein.

Zurück zur Bühneneinrichtung des Künstlertheaters. Wird — über die Tiefenabgrenzung der oben erwähnten Prospekte hinaus — die Hinterbühne in Anspruch genommen, so bildet ein in vier verschiedenen „Stimmungen“ — Tag, Dämmerung, Mondschein, dunkle Nacht — bemaltes, zwischen zwei Walzen aufzurollendes Wandelpanorama den Abschluß. Durch leicht und in beliebiger Ausdehnung vorzunehmende Erhöhungen und Versenkungen des rückwärtigen Planes lassen sich äußerst sinnvolle optische Täuschungen erzielen. Als Regel wurde festgehalten, daß gemalter Horizont und Bühnenboden stets durch eine neutrale vertiefte Zone voneinander geschieden blieben. In welchen Kombinationen das nach seinen Einzelbestandteilen geschilderte Ensemble von kurzem Proszenium bei immer streng eingehaltener Spiellinie, von „Türmen“ und „Brücke“, von rahmenbildenden oder als Teilglieder der Bühnenarchitektur verwendeten „Mauern“, von flächig, gelegentlich fast geometrisch, also mit Verzicht auf jede lügnerisch-perspektivische Bravour behandelten Prospekten und einem mannigfach abgestuften Hintergrunde sich nun immer nur zeigte: der Darsteller stand ausnahmslos, unter allen Umständen, im richtigen Verhältnis zum jedesmal abgegrenzten Bühnenraum.

Ein Bühnenraum, wie noch nie einer zuvor von warmem Leben erfüllt durch die gestaltende, recht eigentlich Regie führende Kraft des Lichtes, das die Einzelbestandteile der Szene erst zu einem einheitlichen Ganzen zusammenschmolz, es in jedem Sinne zu einer Welt des „schönen Scheines“ schuf und um Wort und Gebärde jenen leichten Flor der Phantasie breitete, der auch Gewagtes, Übergewaltiges und Närrisch-Krauses uns als dichterisch wahr einschmeichelt. Das Licht wurde zur Seele des Theaters. Man machte nahezu wahr, was ich vor Jahr und Tag als Traum oder Improvisation mit den Worten skizziert hatte: „Wir malen auf der modernen Szene mit der Elektrizität, wir unterstreichen mit ihr den Dialog; mit ihr schattieren wir frohe und trübe Stimmungen, modellieren Höhepunkte aus und lassen vermöge fein abgestufter Dämpfungen Gleichgültigeres in Dämmer und Schatten zurücksinken.“ Die äußeren Mittel: drei Batterien von Oberlichtern; die erste eingebaut in den Architrav des Vorproszeniums, für den Zuschauer natürlich unsichtbar; die zweite unterhalb der verstellbaren Brücke in einer Aushöhlung ihres Bodens untergebracht; die dritte ungefähr über der Scheidelinie von Mittel- und

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

weiter zurück befinden sich die mächtigen, in der Art von Steinquadern getönten „Mauern"; sie werden auf Schienen von links und rechts her für jeden Akt oder Auftritt gerade soweit hereingerollt, als man den Blick auf die Hinterbühne freigibt, und lassen sich mit eingefügten Bögen, Gittern, Fenstern und Anderem zu einer einheitlichen Außen- oder Innenarchitektur vereinigen. Haben die Mauern keine solche architektonische Funktion, rückt man sie also nur soweit vor, um die Mechanik des Theaterapparates und die Vorbereitung der Gruppenaufzüge abzudecken, so schließt man die Szene, sofern man sie in ihrer Tiefe nicht erschöpfen will, durch gemalte Prospekte ab, die aber nicht von einem Schnürboden herabgelassen, sondern seitlich aus dem Magazin hereingeführt werden — das Haus hat keine Oberbühne, durfte keine haben, damit die Fernwirkung der unweit davon hinter Parkbäumen aufragenden ehernen Bavaria nicht im mindesten beeinträchtigt würde. Ob die gestrenge Dame Bavaria einer derartig überpeinlichen Rücksicht bedurfte und ob sie als Kunstwerk darauf Anspruch hatte, das mag dahingestellt bleiben. Jedenfalls ist der Wegfall der Oberbühne der Akustik des Hauses außerordentlich zu statten gekommen — ebenso wie der Umstand, daß nur ein verhältnismäßig kleiner Teil des Gebäudes massiv ausgeführt wurde. Man gehe einmal während einer Vorstellung hinter die Kulissen des Wiener Burg-, des Münchner Hof-, des Kölner Stadttheaters, und mache sich vor dem Objekte klar, welch ungeheurer Raum sich zwischen Soffittenlichtern und Schnürboden ausdehnt, was solcher Raum notgedrungen an Klang verschlingen muß! Nun gar, wenn es sich um den kurz abbrechenden Ton des gesprochenen Wortes, und vollends, wenn es sich um rezitierte Prosa handelt. Anderseits: das Geheimnis der wundervollen, unübertroffenen Akustik des Bayreuther Festspielhauses liegt im Fachwerkbau, in dem sozusagen jeder Sparren mitschwingt! Die Moral: da es unendlich viel wichtiger ist, daß das Dichterwort ungeschmälert zur Geltung gelange und daß der Darsteller im musikalischen Drama tonschön singe, als daß man in Maschinentricks und Bilderbogen-Herrlichkeiten schwelge, so begnüge man sich in Zukunft mit einer sinnvollen, schlichten Ausstattung, verzichte ein für allemal auf die Oberbühne und überlasse es dem Baumeister, wie er mit Verabschiedung des fortan nicht mehr brauchbaren Semperischen Klischees den neuen vereinfachten Theatertyp nach außen hin zu bedeutender Erscheinung bringe. Zweite Moral: man halte sich, allen Ernstes sei's gesagt, in Zukunft bei der Errichtung von Bühnenhäusern möglichst an Fachwerk. Das kommt ja auch erheblich billiger zu stehen. Und die Fachwerkkonstruktion bietet, sofern für eine pflichttreue Feuerpolizei gesorgt, an Nebenräumen rechts und links vom Spielpodium nicht gespart ist und kurze, gerade Treppen, wie sie das Amphitheater ermöglicht, ein

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

immerhin möchte ich doch zwei authentische Sätze des Meisters gegen den Famulus ins Treffen führen. Ein in den Annalen vom Jahre 1796 enthaltenes Selbstbekenntnis lautet: „Bei der entschiedenen Lust, das Theater kräftig zu beleben, ward ich angeregt, den Faust wieder hervorzunehmen; allein, was ich auch tat, ich entfernte ihn mehr vom Theater, als daß ich ihn herangebracht hätte." Und am 1. Mai 1815 schrieb Goethe dem Intendanten Grafen Brühl klipp und klar: „Er — der Faust — steht gar zu weit von theatralischer Vorstellung ab."[1]) — Nach Pflicht und Gewissen mußte ich also in der betreffenden Sitzung des Arbeitsausschusses gegen eine Darstellung des „Faust" auf der Szene des Künstlertheaters stimmen. Was mich nicht hindern durfte, als ich mit meinen prinzipiellen Bedenken in der Minorität geblieben war, nach Kräften mitzutun — mit um so größerer Freude, einen je stärkeren Eindruck ich im Fortgang der Proben von der wahrhaft genialen raumgestaltenden Kraft Fritz Erlers erhielt. Was würde für das deutsche Theater nicht alles gewonnen werden, wenn dieser hochbegabte Mann sein Können vorwiegend der Szene widmen wollte; wie würde er die poetische Umwelt ganz und gar als bühnenmäßige Schöpfungen empfundener Stücke wie Shakespearischer oder Schillerischer Tragödien mit wenigen scharfen Strichen symbolisierend kennzeichnen! Gern gebe ich zu, von der Erlerischen wahrhaft großartigen Auffassung und Formung einzelner Abschnitte, wie des Prologes im Himmel, der Valentins-, der Dom-, der Gefängnisszene ganz ungleich eindringlichere, nachhaltigere Theatereindrücke erhalten zu haben als je zuvor. Doch auch nach allen Erlebnissen und Erfahrungen des verflossenen Sommers halte ich an der Meinung fest, daß die gesamte erste Hälfte des ersten Teiles, vom Eingangsmonologe des Faust an bis einschließlich der Hexenküche, in keinerlei blutvolle Bühnenkunst zu übertragen ist, und daß bei einer szenischen Wiedergabe der Gretchentragödie unter allen Umständen

[1]) Vgl. Schiller an Goethe (23. 6. 1797): . . . „Sie mögen sich wenden, wie Sie wollen, so wird Ihnen die Natur des Gegenstandes eine philosophische Behandlung auflegen, und die Einbildungskraft wird sich zum Dienste einer Vernunftidee bequemen müssen." War Schiller ein Doktrinär, ein Prinzipienreiter? Vgl. auch Henri Taine: „Was sind denn diese übernatürlichen Wesen, dieser Gott, dieser Mephistopheles, diese Engel? Ihre Substanz löst sich unaufhörlich auf und bildet sich neu, um abwechselnd die Idee, welche sie füllt, zu zeigen oder zu verbergen. Sind es Abstraktionen oder Charaktere?" — Im übrigen: wer auch nur eine oberflächliche Kenntnis von der Entstehungsgeschichte des „Faust" hat, wird Niemandem einzureden versuchen, das ungeheure Gedicht, der köstlichste Edelbesitz der deutschen Kunst, sei nicht formlos. Je formloser aber etwas ist, um so schwerer läßt es sich in „Theater" auflösen. Aus der vis superba formae entwickelt sich der Rhythmus theatergerechter Darstellung. — Ausführlich behandelte ich das Thema in meiner Studie „Faustmusik" (Musikalische Essays, Berlin, E. Hofmann & Co., 1899.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

weitklaffende Risse sich auftun, die keine im verbindenden stummen Spiel selbst der Kongenialität sich nähernde Darstellerin, kein noch so ideenreicher und feinfühliger bildnerischer Geist, keine Musik zu überbrücken fähig sind. Trotzdem, ich wiederhole: einer Reihe von Erlerischen Ergebnissen eignet ein außerordentlich hoher Wert. Sie werden in der weiteren Entwicklung deutscher Bühnenkunst bahnbrechend wirken!

Unbegreiflich ist es mir, wie man gegen Erler den Vorwurf der Originalitätshascherei erheben kann. Weil er in Gretchen nicht mehr das Öldruckfigürchen mit dem strohfarbenen Scheitel und dem sentimentalen Augenaufschlag sah, das so wunderschön in das „altdeutsche" Zimmer der Gartenlauben-Zeit mit den nachgepfuschten Renaissancemöbeln und dem Makartstrauß in der Ecke paßte? Man mag sich hier und da von Erler trennen. Auch mir geht sein großes Schwung-, alias Spinnrad bei dem „Meine Ruh ist hin" nicht ein — mir ist die Auffassung und der Rhythmus Franz Schuberts maßgebend, der das Fiebrisch-Erregte, Hochgesteigert-Leidenschaftliche nur in einem einzigen Takte des Monologes vorübergehend aufflammen läßt. Aber ein Recht dazu, die Erlerische Auffassung dieser Szene gesucht zu finden, steht mir darum keineswegs zu. Im Gegenteil: mir dünkt, Erler hat, ob man ihm im Einzelnen beipflichte oder nicht, stets die Logik der originalen Empfindung. Logik aber ist mit „gesucht" unvereinbar. Das Gesuchte enthüllt sich stets als Zusammengesuchtes, als nur scheinbare Amalgamierung sich widersprechender Elemente, während das Originale sich immer als aus dem Kern der Persönlichkeit gerade und organisch Herausgewachsenes darstellt. Es steht Jedem von seinem Standpunkt aus frei, starken kantigen Künstlernaturen wie Slevogt oder Klinger Schroffheiten vorzuwerfen; wer sie aber gesucht nennt, der ist ein schlechter Psychologe und besitzt kein Auge für Individualitäten. — Erler müssen wir just so das Recht zuerkennen, daß er als hochgemuter, vom besten Ideengehalt unserer Zeit erfüllter Mann Goethe ausdeute, wie wir einem Mottl oder Richard Strauß den Anspruch darauf wahren, daß sie uns Beethoven aus den Anschauungen unserer Epoche heraus interpretieren.

Wozu man jedoch unter keinen Umständen die Befugnis hatte, das war, über alles herrliche Stellen wie „Du glänztest bei der Väter Freudenfeste" oder „Mein Vater war ein dunkler Ehrenmann" zu streichen. Was Wagner Recht ist, das ist Goethe billig. Sicherlich waren es außerordentlich schwierige Verhältnisse, unter denen Georg Fuchs, der hochverdiente Dramaturg des Unternehmens, sich seiner Aufgabe hingebungsvoll widmete. Wenn ihm aber zugemutet wurde, in Kürzungen wie die angedeuteten zu willigen, so hätte er die Kabinettsfrage stellen müssen. Um allerhand müßigen umlaufenden Redereien endgültig zu begegnen, stelle ich in diesem Zusammenhange noch fest, daß ich der Fuchs'schen Textredaktion von

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Was Ihr wollt“ nur in sehr eingeschränktem Maße zustimmen kann, insgleichen vielen von ihm im offiziellen Programmbuche gegebenen Ausführungen. Auch wird es mir Niemand verübeln, wenn ich re optime gesta erwähne, daß mir heute noch nicht so recht klar ist, weshalb das herzlich unbedeutende Cervantes'sche „Wundertheater“ und der wenig kurzweilige „Peter Squenz“ von Gryphius in den Spielplan aufgenommen wurden, und weshalb ich anderseits mit meinem Vorschlage durchfiel, Goethes „Tasso“ oder „Iphigenie“, vor allem aber Schillers „Braut von Messina“ zu bringen. Denn — so meinte ich — kein anderes Stück unserer dramatischen Literatur käme in gleichem Grade wie das letztgenannte mit seinen Chören, mit seinen neutralen Dekorationen — Palasthalle und Garten — einer stilisierten Inszenierung entgegen. Auch könnte ich mir die Inaugurierung einer Reformbühne in deutschen Landen ohne Mitbeteiligung des größten deutschen Dramatikers nur schwer denken. Dazu: wer nicht einsähe, daß die „Braut von Messina“ gerade deshalb ein wundervolles deutsches Kunstwerk geworden sei, weil der reflektierende, der Antike zustrebende Schiller unbewußt seiner besseren und stärkeren, seiner Dichternatur unterlag, der hätte weder zur Antike, noch zur Persönlichkeit Schillers, noch zum Eigenwesen des deutschen Dramas den rechten Schlüssel. Endlich wäre in der „Braut“ die herrlichste Dekorationspracht der deutschen Sprache ausgebreitet; es lohnte sich also wohl der Mühe, für diese Höchstleistung im Poetisch-Dekorativen endlich einmal ein ihr angemessenes szenisches Gewand zu ersinnen.

III.

Die Triumvirn. — Regie und Darstellung.

Letzten Endes sind es nicht Vorüberlegungen und Gedankenturniere, sondern allein Potenzen, die Entscheidungen und Erfolge erzielen. Fritz Erler hätte inszenieren mögen, was ihm nur durch den Kopf ging: stets wäre ihm und der von ihm vertretenen Sache ein voller Triumph beschieden gewesen. Mit ihm traten Max Littmann und Benno Becker als die schöpferischen Geister des Künstlertheaters hervor. Des Ersteren Haus, das Schönste und Eigenartigste, wenn auch wohl kaum das Münchnerischste der „Ausstellung München 1908“, zeigt nicht so starke Züge seiner künstlerischen Handschrift wie das Charlottenburger Schillertheater, aber ungemein liebenswürdige und gewinnende. Dazu glänzt Littmann hier wieder als der unvergleichlich virtuose Könner, der aus jedem

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hindernis zwei Erfindungen herausholt. Ja, wenn er sich darauf beschränken wollte, Deutschlands leitender Theaterarchitekt zu sein! Dann hätte er es nicht mehr nötig, hier und da schweren Herzens noch Kompromisse einzugehen, dann könnte er auch den Hoftheatern sein Gesetz diktieren!

Der führende Mann unter den Triumvirn war Benno Becker. Seine besondere Potenz: die Gabe der Organisation. Nie habe ich einen besseren Theaterdirektor am Werke gesehen. Vielleicht keinen einzigen allseitig beliebten außer ihm. Wäre ich Kaiser Wilhelm, ich machte ihn ohne Zögern zum Intendanten der Berliner Hoftheater. Becker ist Künstler, ist Psychologe, ist geborener Befehlshaber. Der Letztere spricht nie, ehe die beiden Ersteren Menschen und Umstände sondiert haben. Ungewöhnlich ehrgeizig, ein eifersüchtiger Hüter seiner Kommandorechte, ein berufener Vertreter jenes selbstsicheren, gesunden Autokratentums, das allein in dieser Welt des Zweifelausheckens und des Parlamentarismus etwas Rechtes vorwärts bringt, drängt er sich nie mit seiner Person vor. Er hat's auch nicht nötig: ist er doch immer am Platz, vom Morgengrauen bis zur Mitternacht. Denn nicht der setzt sein Stück durch, der am lautesten schreit, sondern der am längsten aushält. Er hatte mit drei Regisseuren zu tun, einem Choleriker, einem Phlegmatiker und einem Sanguiniker, die alle drei ihr Sondertemperament deutlich herauskehrten — er blieb jedem gegenüber verbindlich und meisterte sie alle. Wie viele Empfindlichkeiten hat er überzuckert, wie viele Mittelmäßigkeiten blank aufpoliert, wie oft aus Verlegenheiten Vorteile geschmiedet! Seine unbedingte Autorität wahrte er, indem er nie über Dinge sprach, die er nicht vollkommen beherrschte. So hat er den Musikern nie den Mund zu verbinden gesucht — wohl ein Unikum unter den Intendanten. Er weiß, daß Tonkünstler andere Nerven haben als Schauspieler, diese andere als Maler — demgemäß verteilt er seine Komplimente und seine kalten Umschläge. Und was am meisten für seine ungewöhnliche direktoriale Eignung spricht: er behandelt fleißige, intelligente Hilfsmaschinisten als vollwertige Arbeitsgefährten und kleine Choristinnen als Damen. Er diskutierte mit Jedem und blieb in der Gunst eines Jeden. Alle hatten im Künstlertheater mit teils erklärlichen, teils unerklärlichen Verstimmungen zu kämpfen, nur Becker nicht. Er organisierte Sympathieströmungen und desorganisierte Feindschaften. Ungerecht aber wär's, wollte man über den glänzenden Eigenschaften des Chefs, über seiner stetigen Energie, seiner virtuosen Diplomatie, seiner umsichtig klugen Geschäftsführung der besonderen Vorzüge des Künstlers vergessen. Unter allen Mitarbeitern verfügte er unstreitig über die feinste Kultur des Auges; die delikatesten Beleuchtungsnuancen enstammten seinen Anregungen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aus Raumrücksichten kann ich mich an dieser Stelle nicht ausführlicher darüber verbreiten, wie die richtungweisende Tätigkeit jener drei regierenden und gestaltenden Persönlichkeiten durch die feingestimmten Malerindividualitäten von Julius Diez, Adolf Hengeler, Hans Beatus Wieland, Thomas Theodor Heine, Wilhelm Schulz, Robert Engels und Herrmann Buschbeck im einzelnen ergänzt wurde: jeder der Genannten hat mit der geistvollen Lösung eigenartiger dekorativer Probleme im fortschrittlichen Sinne das Künstlertheater erheblich bereichert und seine Siege gemehrt. So darf ich hier auch nur mit wenigen Worten der ausgezeichneten „Faust"-Regie Albert Heines, seines treffsicheren Bühneninstinktes, seiner von hundert aufzuckenden Sprühlichtern belebten Dialogführung, und ebenso der eifrigen, außerordentlich gewissenhaften Probenarbeit seiner Kollegen Anton Fuchs und Fritz Basil gedenken. Auch sollte ich von Rechts wegen in einem besonderen Kapitel schildern, wie vortrefflich sich der Maschinerie-Direktor Klein und sein unermüdlicher Adlatus Dauer darauf verstehen, die mannigfachsten Errungenschaften moderner Ingenieurtechnik im Dienste einer äußerst häkligen Theatermechanik und für die Beleuchtungssparten erfinderisch und erfolgreich zu verwerten.

Und das Allerwichtigste, die Darsteller? Fraglos taten die stets pflichteifrigen und gewissenhaften Münchner Hofschauspieler ihr Allerbestes, an ihrer Spitze Lina Lossen — eine ins Deutsche übersetzte Botticelli-Psyche — und Matthieu Lützenkirchen, ein rheinisch-süddeutscher Matkowsky mit etwas stärkerem lyrischen Einschlag. Doch es hieße, die Tatsachen fälschen, wollte man leugnen, daß ein Mangel an einheitlicher, energisch zusammenfassender, dramaturgisch-regiemäßiger Durcharbeitung bei manchen Einzelleistungen hervortrat, daß streckenweise ein empfindliches Schwanken zwischen Stilistik und Naturalismus bemerkbar wurde, daß die Versmusik Goethes und Shakespeares nur bedingt zu ihrem Recht kam, und daß mitunter ein kleiner Regenschauer von anfechtbaren Betonungen niederging. Gewiß: es war allein die Absicht der Künstlerbühne, einen Versuch zur Reorganisierung der Szene zu machen. Den Ehrgeiz, der vielfach verwilderten Sprach- und Geberdentechnik im Schauspiel mit einem Ruck aufzuhelfen, hatte sie nicht, konnte sie nicht haben. Man darf von Niemandem mehr und anderes verlangen, als er geben zu wollen im voraus deutlich erklärt. — Nichtsdestoweniger glaube ich nach wie vor, daß es für das Unternehmen noch ersprießlicher gewesen wäre, anstatt sich eines Ensembles von Darstellern zu versichern, die ihre Fähigkeiten zum nicht unerheblichen Teil in langjähriger Gewöhnung den Gegebenheiten der alten Dekorationsbühne angepaßt hatten und auf der Reformbühne Schritt für Schritt umlernen mußten, eine Schar von talentvollen, manierfreien An-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

fängern heranzuziehen, die dann gleich mit Beginn ihrer praktischen Schulung dazu angeleitet worden wären, auf einer untiefen, Zoll für Zoll ausnutzbaren, will sagen, nicht mit Möbeln und Pappfelsen vollgepropften Szene, natürlich, ohne stimmliche Kraftproben zu sprechen, und den ganzen dem Zuschauer stets sichtbaren Körper in den Dienst ausdrucksvollen Geberdenspiels zu stellen. Dessenungeachtet war der hochherzige Entschluß des Intendanten Barons von Speidel, sein Personal der Künstlerbühne zur Verfügung zu stellen, von großer Bedeutung. Ohne ihn hätte man allerdings noch ein Jahr warten müssen und die Vorteile eingebüßt, die ein HandinHandgehen mit der „Ausstellung München 1908" gewährte.

Immerhin wuchsen die Münchner Hofschauspieler unter dem erzieherischen Einfluß der kleinen, offenen, allseitig scharf eingesehenen, billige Effekte und Mätzchen ausschließenden Szene beträchtlich über sich hinaus und boten auch strengen Anforderungen gegenüber durchweg Annehmbares, bei der Wiedergabe von „Was Ihr wollt" und von Kotzebues „Deutschen Kleinstädtern" sogar Vortreffliches. Ein Ergebnis, das um so höher anzuschlagen ist, als sie zwischen den Vorstellungen der Künstlerbühne hindurch auf dem Podium des Hoftheaters sich abzumühen hatten, vor einer riesigen Opernkommode, die den Darsteller zwingt, unausgesetzt zu schreien und mit jeder Geste grob aufzutrumpfen, wenn anders er sich den Besuchern der oberen Ränge überhaupt verständlich machen will. Auch die herbschöne deutsche Sprache kann melodisch wirken, auch die deutsche Schauspielerin kann ungesuchte Anmut entfalten. Doch nicht in einer Dekorationsscheune, wo der Fächerschlag notgedrungen zum Holzsägen wird.

IV.

Neue Partituren. — Der Meister der Diskretion. — Zur Ästhetik der Pantomime.

Das auf meinen Antrag eingebaute versenkte Orchester wurde in Anspruch genommen bei der Wiedergabe der „Maienkönigin" Glucks, des „Tanzlegendchens" — Dichtung nach einer alten Legende und nach Gottfried Kellers Erzählung von Georg Fuchs, Vertonung von Hermann Bischoff —, sowie der Schillingsschen Musik zum „Faust", der Beer-Walbrunnschen zu Ruederers geistsprühendem, aber auch mit reizvoll zartem lyrischem Geäder durchzogenem „Wolkenkuckucksheim" und der

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Braunfelsschen zu „Was Ihr wollt“. Vorerst einige Worte über die Partituren.

Mit Aufrechterhaltung aller oben gemachten Vorbehalte: führt man den „Faust“ überhaupt auf, so kann ein Tonsetzer, der ein Ohr für den an sich schon mit Wohllaut gesättigten Goetheschen Vers hat, in Ein- und Überleitungen, Einrahmungen, vokalen und instrumentalen Aufhöhungen gar nicht zurückhaltend genug verfahren. Zu dieser Erkenntnis vermochte man erst in einer Zeit zu gelangen, in der unsere vorzüglichsten Komponisten und Dirigenten mit der Ehrfurcht vor dem Genius aufwachsen, aus einer umfassenden Allgemeinbildung Takt und Geschmack destillieren und an den von Richard Wagner aufgestellten Musterbeispielen lernen, was man als antimusikalisch beiseite zu lassen hat. Wovon weder der trockene Schleicher Lindpaintner noch der mit Besenbürsten auftragende Lassen eine Ahnung hatten. Max Schillings ist der erste Tonsetzer, der versteht, daß der „Faust“ die wundersamste aller Selbstbiographieen ist, und der zu Goethe Distanz hält. Wie er mit wenigen verwandten akkordischen Bildungen und Ausweichungen den Auftakt zum Prolog im Himmel gibt, wie er, ohne sich um den trotz Berlioz und Liszt amusischen Mephisto zu kümmern, die Worte des Herrn mit Posaunen stützt — nie ist für Posaunen besser gesetzt worden! — wie er uns von der Stimmungssphäre der Erzengel zu der des Faustischen Studiergemaches hinüberträgt: das ist ein Meisterstück. Freilich waren auch die Posaunen in ziemlich weiter Entfernung aufgestellt, so daß sie in mystisch verschleierter Grundfarbe erklangen. Schillings behandelt das Melodram derartig diskret, daß er uns mit dem Naturwidrigen dieser Mischgattung fast versöhnt. Sein in prächtiger Steigerung aufgebauter Osterchor kam leider nie nach Gebühr zur Geltung, hauptsächlich wegen des unzulänglichen Stimmmateriales. Ein besseres Geschick hatte das duftige, mit gedämpften Streichern und Harfe äußerst delikat grundierte, ungemein flüßige Stück: „Schwindet, ihr dunklen Wölbungen droben!“, das auch recht wohl eine Verpflanzung in den Konzertsaal vertrüge. Eine Überraschung für uns alle waren das Lied des Schäfers und der ihm angepaßte Tanz unter der Linde: wer hätte es dem grüblerisch-aristokratischen Schillings zugetraut, daß er so glücklich den volkstümlichen Ton treffen könne, und dies — etwas in Ansehung des heiklen Metrums ganz Erstaunliches — bei peinlich korrekter Deklamation! Dazu dann noch das unbedingt Nötigste an kurzen schwerwuchtenden Chorsätzen in der Domszene, mit Unterstützung der Orgel (Harmonium) und wiederum der tiefen Blechbläser, schließlich ein auf den knappsten Raum zusammengedrängtes Dissonanzen-Pandämonium in der Walpurgisnacht — und der Meister der Diskretion durfte seine Aufgabe als beendet betrachten. Fürwahr, nicht das schlechteste Stück ästhetischer

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reform, das im Künstlertheater vorgewiesen wurde. Welche Musik wird ein Berufener wie Schillings zum zweiten Teil der Dichtung ersinnen? Jedenfalls auch eine, die nicht für die Kulisse und nicht neben ihr her gemalt ist.

Zeugte hier die Zurückhaltung des Komponisten von erlesenem Stilgefühl, so mußte Bischoff bei der Ausführung des „Tanzlegendchens" auf Schritt und Tritt die Führung in der Hand behalten. Weil die Pantomime in der freien Geberde wie im symmetrisch-rhythmischen Gefüge den Vorzeichnungen der Musik genau zu folgen hat, und weil es dazu im vorliegenden Fall dem Dichter, ungeachtet vieler fesselnder, feinsinniger, lyrisch-poetisch empfundener Einzelheiten, nicht ganz gelungen war, sein Werk mit warmem Bühnenblut zu durchtränken und den Stoff in einheitliche dramatische Form umzuprägen. Die Handlung setze ich als bekannt voraus — wenigstens will ich mit Lesern nichts zu schaffen haben, die sich in Gottfried Kellers Werken nicht auskennen. Das entzückende Motiv von der lieblichen Musa, die, vom König David beraten, die irdischen Tanzfreuden daran gibt, um nach ihrem Abscheiden vor dem Thron der Madonna den Reigen eines seligen Geistes ausführen zu können: es ist eines von den ganz wenigen, die eine epische Behandlung gleicherweise vertragen wie eine dramatische. Und es ließe sich aus ihm ebensogut ein artiges gesprochenes Versspiel herausspinnen — sagen wir von Paul Heyse oder auch von Rostand — als ein Musikdramolet, als eine schlichte Tanzpantomime. Nur verträgt es keine Fabel und am wenigsten eine nicht allzu inhaltreiche, wenn man im Gebrauch der Darstellungsmittel sprunghaft verfährt. Das Fuchssche Tanzlegendchen beginnt als Melodram, um dann in die Pantomime überzugehen, die jedoch öfters durch Anläufe zur Oper unterbrochen wird. Fuchs hatte die richtige Empfindung, daß es ein gefährlich Ding wäre, den König David der Legende singen zu lassen und in dem zierlichen Werkchen etwa noch mit einem zahlreichen „Chor der Gespielinnen Musas" und einem ebensolchen „Chor der Engel" die Bühne einzuengen. Er verfiel darauf, einen Männer- und einen gemischten Chor hinter der Szene aufzustellen, die hier die Bewegungen des himmlischen Abgesandten, dort die Geberdensprache der Freunde und Freundinnen der kleinen Heldin erläutern sollten. Leider ist es jedoch fast unmöglich, auf dem Theater längere Sätze eines unsichtbaren Chores derart vorzutragen, daß dem Hörer jedes Wort verständlich wird, falls man nicht, wie das in Bayreuth zur Vorbereitung für die Abendmahlsszene des „Parsifal" geschieht, mit ausgesuchten Stimmen einen Monat lang vorher üben kann. Auch macht der Darsteller, der detailliert spielen soll, für

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

den aber hinter der abdeckenden Wand gesungen wird, stets eine sonderliche Figur, ob er nun den Mund öffnet oder schließt. Hält er ihn geschlossen, so frägt sich der Zuschauer: ist er vielleicht Bauchredner? Hielte er ihn geöffnet, ohne daß er sänge, so würde er geradezu einen komischen Anblick gewähren. Hermann Bischoff hat diese verschiedenen Inkongruenzen eines in der Anlage recht hübschen, aber in der Ausführung doch etwas zu skizzenhaft geratenen Buches durch die bündige Logik der überaus klaren thematischen Anlage und Gliederung nach Möglichkeit beglichen. Seine Tonsprache ist flüssig, gefällig, graziös und zeigt bei erfreulichem Wechsel mannigfach gearteter rhythmischer Bildungen glückliche, leicht zuströmende Erfindung. Die im Wesentlichen klangvolle Instrumentation vertrüge hier und da noch eine mäßige Aufhellung des Kolorits.

Der beste Beweis für die Vortrefflichkeit der Partitur wurde dadurch erbracht, daß sich aus ihr Tanz und Pantomime in klarem Linienzuge, dabei ungezwungen und in feinen Abrundungen entwickeln ließen. Musa: Frl. Bergmann. Kein Sonntagskind der Anmut. Auch nur ein spielfreudiges Kindertemperament. Aber beweglich und ein kleines Genie des Fleißes. Nach zwei Proben hatte sie vergessen, daß sie aus einer Ballettschule kam, und daß es einen Wust von verknöcherten choreographischen Formeln gibt. Sie lernte das Publikum zu ignorieren. Ferner: mit Geberden sparsam zu sein, nur dann eine Bewegung zu machen, wenn es gilt, etwas Bestimmtes, im Fortgang der Handlung Liegendes auszudrücken. Das ist die erste Kardinalbedingung für die Reform des Bühnentanzes. Die zweite: daß auf jedweder Szene nur nach solcher Musik getanzt wird, die von einem Komponisten mit dramatischem Empfinden ausdrücklich als Grundlage einer Pantomime, sei sie auch noch so einfach, geschaffen ist. Die dritte: daß man allen Frauenzimmern Fünfundzwanzig aufzählt, die sich erfrechen, „Beethoven zu tanzen".

Bischoff ist Dramatiker. Wenn er sich mit Georg Fuchs dahin einigt, den einleitenden Dialog des Tanzlegendchens zu streichen und die Rolle der Chöre mit entsprechender Retuschierung des Orchesterpartes ganz in Pantomime aufzulösen, wird er ein zugkräftiges Repertoirestück geschaffen haben, das beträchtlich hoch über allem steht, was uns Wiener und andere Autoren in der Gegenwart als Ballett vorsetzen. Ich traue Bischoff zu, daß er uns eines Tages mit einer wohlgeratenen heiteren Oper erfreut. Er hat den Meister Gottfried Keller mit bestem Verständnis aufgefaßt, da er das Mystisch-Legendäre des Vorwurfes eben nur streifte und das Liebenswürdig-Humoristische stärker betonte.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einen, wenn ich so sagen darf, mehr trockenen, aber darum nicht minder wirksamen Humor läßt Anton Beer-Walbrunn in den drei symphonischen, durch enge motivische Beziehungen untereinander verknüpften Vorspielen zu Ruederers „Wolkenkuckucksheim" aufleuchten. Auch die darin mehrfach angeschlagene Gefühlsnote berührt sehr sympathisch, da sie von schwächlicher Sentimentalität frei ist. Musterhaft erscheint die Technik des polyphonen Satzes, stets interessant und stets durchsichtig — gediegenste Rheinberger-Schule, an der ich, ungeachtet meines unheilbaren Zukünftlertums, als alter Bülowianer stets eine Privatfreude habe. Eine so flott und heiter dahinströmende Allegrofuge, wie sie das zweite jener Vorspiele ausfüllt, kann man übrigens allein schreiben, wenn man nicht sowohl Hochschulprofessor, als vielmehr Temperamentsmusiker ist. —

Endlich tauchte auch ein Vertreter des phantastisch-romantischen Humors im Künstlertheater auf: Walter Braunfels. Was er zu „Was Ihr wollt" komponiert hatte, war nicht mehr als eine kurze, stimmungweckende, die Liebesmelancholie des Herzogs Orsino wiederspiegelnde Eingangsmusik und das Lied des Narren: „Komm herbei, Tod". Aber dies Wenige zeugte in den ebenso modernen, als in der Linie klaren melodischen Führungen, in den Instrumentalfärbungen, in der restlosen Verschmelzung von Wort und Ton für eine kräftige Begabung. Täuscht mich mein Gefühl nicht, so wird Braunfels bald in die erste Reihe der lebenden Tonsetzer vorrücken. Vielleicht schon mit seiner Oper „Prinzessin Brambilla", die Felix Mottl noch diesen Winter aus der Taufe zu heben gedenkt.

V.

Die Oper im Künstlertheater. — Akustisches.

Felix Mottl — ohne ihn, den Jupiter Optimus Maximus des Münchner Musiklebens, ist fördersame, fortschrittliche Arbeit auf dem Gebiet des Tondramas nicht denkbar. Wie er heuer mit starker Hand Berlioz und zugleich Schillings und Klose in das Antiopernhaus, in das Prinzregententheater verpflanzte — denen sich dort bald Richard Strauß und Hans Pfitzner zugesellen dürften —, so hat er auch Gluck auf der Reform- oder Künstlerbühne eingebürgert. Vorerst mit einem Lustspiel aus der Frühzeit des Meisters, der von Kalbeck und dem verstorbenen Hofkapellmeister J. N. Fuchs in bezug auf Dialog und Orchestrierung ge-

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schickt und pietätvoll aufgefrischten „Maienkönigin". Die Aufführung trug den Stempel der Vollendung. Rokokogeist, Rokokograzie bis in die Fingerspitzen. Und zwar in jenem für die Gesellschaftskultur an der Donau vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts charakteristischen Ineinanderaufgehen von wienerischem und welschem Rokoko, das um ein Geringes später mit der Allianz Beaumarchais-Mozart das Höchste, bisher Unübertroffene im Bereich des musikalischen Lustspiels zeitigte.[1]) Der durchschlagende Erfolg der „Maienkönigin" vor dem Amphitheater-Ausschnitt von kleineren Abmessungen war auch für die „Nozze di Figaro" beweiskräftig. Nach zweierlei Richtung hin. Einmal, indem er erhärtete, daß auch in der Konversationsoper die Bühnenbilder außerordentlich an Plastik gewinnen, die Gesten sinnfälliger erscheinen, das Wechselspiel zwischen Gesang, solistisch verwendeten Streichern und Bläsern, Mimik und Geberde ungleich lebhafter und überzeugender wirkt, wenn Bühne und Auditorium völlig geschieden, lichtmäßig voneinander abgetrennt sind, wenn ferner über dem unsichtbaren Orchester die Gestalten dem Zuschauer frei, und doch in eine höhere Sphäre getaucht, entgegentreten. Zum andern, indem sich ergab, daß auch die vorweberische und vorberliozische Instrumentierung im verdeckten Orchester an Leuchtkraft und Helligkeit der Lokaltöne, an Reiz der individuellen Farbengebung nicht nur nichts verlieren, sondern sogar in der Abklärung der Gesamtharmonie gewinnen — vorausgesetzt, daß, wie es hier der Fall war, Amphitheater-Ausschnitt und Anlage des Orchesters durch gute, allen Forderungen akustischer Gesetze entgegenkommende Gliederung des Raumes und entsprechende Wahl des konstruktiven und des dekorativen Materials richtig aufeinander abgestimmt sind. 35 Spieler haben unterhalb der Szene des Künstlertheaters Platz. Die Mozartischen Werke können also dort in der Originalbesetzung aller Pulte gegeben werden. Hoffentlich bietet man aber an dieser Stätte auch einmal Mustervorstellungen von Glucks „Orpheus".

[1]) Man sei mißtrauisch, wenn in Literaturgeschichten die politische Zeitungsphrase auftaucht. Man überschätze die politischen Absichten des Beaumarchais nicht: er war Künstler, als er seine Komödie „baute" und seine Figuren formte. Man unterschätze den Weit- und Weltblick Mozarts nicht: er hatte volle Klarheit darüber, daß sein Verhältnis zum Erzbischof von Salzburg typisch war. Seine „Nozze di Figaro" sind freilich kein frondierendes Lustspiel. Aber auch sein Graf Almaviva ist ein dem Leben abgelauschtes Meisterportrait des frivolen Genüßlings vom abklingenden ancien régime, ist unerbittlich scharfe und wahre Zeichnung eines dem Untergang verfallenden fin de siècle-Geschlechtes — man muß nur den ursprünglichen, den italienischen, Text zur Musik lesen. Und seine „Gräfin" weiß ganz genau, daß es sich im — „Fall Susanne" nicht nur um eine drohende eheliche Untreue handelt! — Ich könnte mir diese Bemerkungen sparen, wenn man nicht neuerdings wieder versuchte, Mozart dem Drama gegenüber zum Eunuchen zu stempeln.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die ganze Opernliteratur zeigt wenig auf, was auf eine edle Stilisierung der Szene dermaßen angewiesen ist wie dieses Musikdrama, vornehmlich seinen ersten Akt mit dem Totenopfer, den um den Altar gruppierten Chören und feierlichen Reigen. Wenn Mottl dabei als Dirigent waltet und Erler die typischen Linien und Lichtschönheiten der heroischen griechischen Landschaft symbolisiert, möchte es ein hohes Fest der Kunst geben. — Zu befürworten wäre und auf starken Zuspruch zu rechnen hätte beispielsweise auch ein Zyklus von Meisterschöpfungen der opera buffa im Künstlertheater. Am ersten Abend etwa Pergolesi's „Serva padrona" und Cimarosa's „Matrimonio segreto", am zweiten Donizetti's „Don Pasquale", am dritten Rossini's „Barbier". Natürlich mit italienischen Sängern. Die Kosten würden nicht hoch auflaufen, weil in diesem Hause „kleine Stimmen", sofern sie genügend geschult sind, vollkommen zureichen. Bei den Proben zur „Maienkönigin" mußten wir die Münchner Hofopernsänger bitten, jedes vorgeschriebene Forte in ein schwaches Mezzoforte, jedes Mezzoforte in ein Piano abzudämpfen.

Noch eine wichtige Erfahrung auf akustischem Felde war zu verzeichnen. Bischoff hat das „Tanzlegendchen" in gemäßigt modernem Sinn instrumentiert, also das Blech in verschiedenen Kombinationen und Stärkegraden verwertet. Die Wirkung nach außen ließ keinen Wunsch unbefriedigt. Zum ersten Male ertönten aus einem verdeckten Orchester heraus die Trompeten mit dem ihnen eigenen lichten Goldglanz, also ohne die Sordine, die ihnen im Bayreuther Festspielhause, und, selbst beim Öffnen des unteren an der Bühne befindlichen Schalldeckels, zur Hälfte auch noch im Prinzregenten-Theater aufgesetzt zu sein scheint. Ich schreibe das dem Umstande zu, daß Littmann, wie ich ihm anriet, im Orchester des Künstlertheaters die Decke über der untersten Terrassenfläche hoch im Bogen auswölbte — in den Orchestern jener beiden anderen Bühnenhäuser steigt sie, über den Köpfen der zu unterst Sitzenden lastend, in schräger Fläche schwach an. Die Gegenprobe: als der unglückselige, ziemlich tief in den Orchesterraum hinabreichende Kasten für den Mittel-Souffleur nachträglich eingebaut werden mußte, tat sich der Dirigent, der das Ding gerade vor sich hatte, mit dem Zeichengeben für die Blechbläser schwer. Letztere mußten höher gesetzt werden, was nur dadurch geschehen konnte, daß die dritte Terrasse durch auffüllende hölzerne Podien auf das Niveau der zweiten gebracht wurde. Somit hatten die unter der Bühne postierten Spieler wieder weniger freien Raum über sich — und der stumpfe, gedämpfte Ton des Blechs war von Neuem da.

Ich darf dieses Kapitel nicht schließen, ohne der vielfachen Verdienste zu gedenken, die sich Herr Hofkapellmeister Cortolezis um die Durchführung des musikalischen Teiles im Aufgabenkreise des Künstler-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

theaters erwarb. Rastlos sich mühend hat er das Münchner „Philharmonische Orchester“ — eine Körperschaft, deren Angehörige in der Hauptsache mehr guten Willen als höhere technische Fertigkeiten einzusetzen fähig sind — diszipliniert und soweit gefördert, daß es größere Vortragsschwierigkeiten auf achtungswerte Weise bewältigte. Ebenso gewann er dem spröden Chormaterial alles ab, was sich durch unausgesetztes Nachfeilen irgend erreichen ließ. Noch eins: er wehrte sich ehrlich für seine Sparte und für die seiner Obhut anvertrauten Komponisten, so oft Jemand Lust zeigte, die Letzteren in ihren Rechten zu verkürzen. Es leben nicht allzuviele Kapellmeister, die Mut haben.

VI.

Vom Zunftzwang in Kunst und Schrifttum. — Der Regisseur als Architekt.

Traurig wär's, wenn Deutschland für alle Ewigkeit das privilegierte Reich der Gedanken- und Berufsschachtelei, der von Engherzigkeit geprägten, von Brotneid, Eifersucht und Gehässigkeit stets wieder hervorgeholten Zunftbegriffe bleiben sollte, wenn Goethes Gedanke sich nie durchränge, daß wir nach Möglichkeit eine Vollausbildung unseres Ichs anzustreben und im „Ganzen“ resolut zu leben und uns zu betätigen haben. Doch es besteht wenig Hoffnung, daß man des Altmeisters Worte in absehbarer Zeit beherzige.

Das Münchner Reformbühnen-Unternehmen wurde nicht zum wenigsten deshalb Künstlertheater genannt, weil man den „Künstler“ schlechthin als „Bildner“ oder „Ausbildner“ aufgefaßt wissen wollte, der hier einen Aufriß macht, dort zum Pinsel greift, dort dem Beleuchter einen Wink gibt, je nachdem er gerade auf diese oder auf jene Weise seine Idee verwirklichen oder noch eindrucksvoller heraustreten lassen will. Daß in der ersten Arbeitsperiode jener Künstlerbühne Individualitäten wie Erler und Diez besonders hervortraten, die bisher der Öffentlichkeit vorwiegend als Maler bekannt geworden waren, ist rein zufällig; ebenso hätte der „Plastiker“ Adolf Hildebrand, der gleicherweise dem Arbeitsausschusse angehörte, der Inszenierung von „Faust“ und „Was Ihr wollt“ den Stempel seiner starken Persönlichkeit aufdrücken können. Hingegen ist mir nichts davon bekannt geworden, daß die unzähligen Genies und Talente der italienischen Renaissance-Epoche bei der hohen florentinischen oder

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

römischen Polizei um Erlaubnis nachzusuchen hatten, wenn sie heute als Goldschmiede, morgen als Maler, übermorgen als Baumeister ihr Können zeigen wollten, oder daß Raffael, Peruzzi und Andere sich vor der Öffentlichkeit entschuldigen mußten, wenn sie die Lust anwandelte, Theaterdekorationen zu entwerfen. Im heutigen vorurteilslosen, mit Allkultur gesegneten Deutschland wird es jedoch dem „Radierer" Klinger arg verübelt, wenn er als Maler oder gar als Bildhauer vor die geschlossenen Reihen der Dutzendfabrikanten tritt. Und es ist charakteristisch, daß vornehmlich die Wortführer der gesinnungstüchtigen demokratischen Zeitungen und Zeitschriften, die Handwerkerzunftzwang und Schachtelei im Gelehrtenwesen mit blutigem Spotte geißeln und im Goethebund mit flammenden Zungen das Selbstbestimmungsrecht des Individuums predigen, vor Entrüstung außer sich geraten, wenn ein Maler oder Bildhauer sich herausnimmt, den Dekorationshanswurst und den Virtuosen der Windmaschine und des Donnerblechs von der Szene wegzudrängen und für Shakespeare einen würdigen Rahmen zu zimmern, damit die Absicht des Dichters einmal von Kleinlichem und Kindischem ungehemmt offenbar werde. So durfte und darf auch einer, der öfters über Musik schreibt, sich bei Leibe nicht um den großen Briten kümmern, sondern soll an Wagner kleben bleiben. Das ist gedruckt worden im Jahre des Heils 1908. Haben die Herren die geringste Ahnung davon, daß Wagner nie Wagner geworden wäre, wenn er nicht Shakespeare, inbrünstiger Verehrung voll, bis zur letzten Faser in sich aufgesogen hätte? Fürwahr, unsere Demokraten sind just so engherzig wie unsere Reaktionäre und tun just so das Ihrige dazu, um Deutschland vor den Augen von Franzosen und Italienern lächerlich zu machen.

Wo regiert bei uns der Bureaukrat nicht? Allerorten schwingt er das Lineal: beim sozialdemokratischen Parteitag, vom Katheder herab, hinter und — auf der Bühne.

Auch durch das deutsche Theater muß ein frischer Luftzug streichen, auch hier müssen die aus der Beamtenhierarchie übernommenen Schablonenressorts — ich gebrauche den Wechselbalg von Fremdwörtern mit Absicht — beseitigt werden, wenn man anders ordentlich vorwärts kommen will. Wie auf der Schauspiel-, so sollen auf der Gesangsbühne die unsinnigen Fachschranken fallen: es gibt von Natur keine Fächer; es gibt nur Talente und Nullen. Wie auf der Schauspiel-, so soll auf der Gesangsbühne der Regisseur freie Hand bekommen. Solange er nicht aus dem Vollen arbeiten, solange er nicht, vorbehaltlich der Zustimmung des führenden Musikers, des Operndirektors, eingreifen kann, wo und wie er mag, solange er also seine beste Energie in unfruchtbaren Vorrangsstreitigkeiten mit dem Maschinendirektor und dem Vorstande der Kostümsparte auf-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zubrauchen verurteilt ist: so lange wird die Reform der Opernszene nur Stückwerk bleiben. Nur ein Zentralwille vermag auf den Brettern zu herrschen und gar grundstürzende Änderungen und Neuerungen durchzusetzen. Für eine Übergangszeit wie die, in der wir jetzt leben, dazu in Ausnahmefällen, bei besonderen Gelegenheiten, mag auch ein nicht im Verbande eines Operninstituts stehender bildender Künstler mit dem Entwurf einer auf eine bestimmte Schöpfung zugeschnittenen Bühnenarchitektur, mit dem Zusammenstimmen von Rahmen, Farbe, Beleuchtung, Gruppierungen und Spiel dartun, worauf es ankommt, also etliche beweiskräftige Musterbeispiele hinstellen. Dann aber hat der mit umfassender Machtvollkommenheit ausgestattete und nicht nur gut musikalisch durchgebildete, für Durcharbeitung des Dialoges, für Regelung der Ensembles und der Massenauftritte befähigte, sondern vor Allem auch für stilistisch klare und bedeutende räumliche Ausgestaltung der Bühne besonders begabte Spielleiter die Zügel zu ergreifen.[1])

Ich verhehle mir nicht, daß mindestens drei Viertel der gegenwärtig bei deutschen Bühnen angestellten Regisseure solchen Aufgaben nicht gewachsen sind. Sie werden sich auch nach und nach verlieren — so wie die tüchtigen, aber einseitigen Kapellmeister der „alten Schule" den mit den Kenntnissen und Techniken der Neuzeit ausgerüsteten, in die Kunstanschauungen der Gegenwart hineingewachsenen Dirigenten Platz zu machen hatten. Wer sich nicht mit der Zeit weiter zu entwickeln, seine Leistungsfähigkeit nicht veränderten Ansprüchen gemäß erweitern und vertiefen kann, über den geht die Zeit hinweg.

VII.

Die Stilisierung der Wagner-Szene.

Gegen das Frühjahr 1907 hin veröffentlichte ich eine Broschüre mit dem Titel: „Weshalb brauchen wir die Reformbühne?". Mit ihr sollte

[1]) Über diesen Spielleiter, Regisseur der Zukunft oder Direktor der Szene vgl. auch E. Gordon Craig, Die Kunst des Theaters. (Berlin und Leipzig, H. Seemann, 1905.) — Der Regisseur, wie er bisher tätig, hatte es meist an sich, die Darstellung rastlos vorwärts zu peitschen, dem Zuschauer selten den Vollgenuß eines Bildes zu gönnen. Hingegen neigt auch der echter dramatischer Impulse fähige Maler ein wenig dazu, sich in das von ihm geschaffene szenische Tableau zu verlieben. Es stört ihn nicht allzu sehr, daß eine von ihm schön abgestimmte Beleuchtung eine volle Viertelstunde — eine Ewigkeit auf dem Theater — stehen bleibt, unbeschadet dessen, daß die inzwischen fortgeschrittene Handlung eine Veränderung verlangt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

weiteren Kreisen dargelegt werden, warum wir von dem Kulissenkram loskommen müßten und was in und mit einem Unternehmen, das dann Münchner Künstlertheater genannt wurde, zu leisten wäre. Also eine Programmschrift. In die Beweisführung hatte ich Richard Wagner, seine pseudogriechische Ästhetik, seinen für das deutsche Spielhaus vorbildlichen Zuschauerraum und die dekorative Einrichtung seiner Szene mit einzubeziehen. Ich sagte: „Im Reformwerk dessen, der vielleicht der größte Reformator in der Kunst war, klafft eine Lücke. Die Guckkastenbühne geht nicht im Hause Wagners auf. Sie ist ein Rudiment aus der Opernzeit . . . Sie gibt dem einheitlich disponierenden bildenden Künstler keine Angriffsfläche für gestaltende Kraft. . . . Was Wagner als Erdenentrückter, als Schaffender mit dem Auge des Geistes sah, das waren zweifellos szenische Gemälde von höchster, idealer Vollendung. Beim Übertragen in die Realität blieb er auf Vorhandenes, auf die Dekorationsbühne, auf das Ausstattungsprinzip angewiesen. Er konnte es nur relativ veredeln . . . Phantasie und Takt des Regisseurs werden dafür einzustehen haben, daß ein Kompromiß, das sich stets mit dem Handwerk berührt, nach Möglichkeit in bescheidener, unaufdringlicher Art der Kunst angenähert werde, indem man bei der Wiedergabe des ‚Ringes' einesteils das Widersinnige, Inkohärente des Kulissenaufbaues möglichst mildert, andernteils den von Wagner überaus sorgfältig ausgearbeiteten Inszenierungsvorschriften nicht dem toten Buchstaben, aber dem Geist nach getreulich Rechnung trägt . . . Aus dem Arbeitskreise der Reformbühne haben wir das Wagnerische Kunstwerk auszuschalten . . ."

Den letzten Satz schrieb ich nach langem Schwanken und Zögern nieder. Als ich's schließlich tat, bedeutete das einen Rückfall in den am Wort klebenden Vorschüler-Wagnerianismus, den ich seit zwanzig Jahren und länger überwunden zu haben wähnte. Man soll sich in der Kunst nie mit Halbheiten zufrieden geben, niemals ein „Unmöglich!" aussprechen. Erfahrungen, wie ich sie, anteilnehmend und lernend, im Künstlertheater machte, haben in mir Gedanken ausgelöst, die auch auf eine durchgängige stilisierende Vereinfachung der Wagnerischen Szene abzielen. Gleichfalls im Sinne einer architektonisch großzügigen Raumgestaltung. Freilich nicht — was ich für verständige Leser wohl kaum zu bemerken brauche —, indem man etwa die festen hölzernen Türme, die verschiebbaren Mauern und die anderen wesentlichen Faktoren der Faust-Nachschöpfung Erlers in vergrößertem Maßstabe auf den Brettern des Prinzregenten- oder des Charlottenburger Schiller-Theaters kopierte. Mit einem Auditorium im Charakter des Amphitheater-Ausschnitts muß fernerhin das gesungene wie das gesprochene Drama rechnen; aber die grundverschiedenen Darstellungskomponenten, nämlich der durch ein weit-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

schichtiges Orchester gestützte, den Ton auch im Piano dehnende, auf breite, hier und da das Typische streifende Geberden angewiesene Sänger und der öfters auf krachende Vollwirkungen gestellte Chor der Musiktragödie — gegenüber dem Schauspieler mit seiner füglich auf das schlechterdings Notwendige zu beschränkenden Komparserie: sie bedingen eine gänzlich andersartige Anlage der reformatorisch zu behandelnden Szene.

Kein noch so findiger Maschinenmeister wird, wenn er sich einigermaßen genau an die Vorschriften Wagners hält, den „Feuerzauber" derart vorzuführen vermögen, daß nicht die aufzüngelnden Flammen das notgedrungen Derbe und Rohe der Kulissenmalerei und ihrer Afterperspektive in ihrer ganzen Häßlichkeit aufdecken, mit rettungsloser Vernichtung der Illusion die Idealität des Partiturbildes totschlagen und alle Liebesmüh' des Dirigenten, des Orchesters und des Heldenbaritons als verloren erscheinen lassen. Es gilt aber nicht nur, die herrlichsten Offenbarungen Wagners gegen die Brutalitäten einer leider vom Meister selbst zu falschem Ehrgeiz aufgestachelten Füll- und Flicktechnik zu schützen. Auch positiven, als solchen bisher noch nicht erkannten, aus dem Wesen der Walküren-, der Götterdämmerungsdramatik sich ergebenden Forderungen ist bei der zukünftigen Neugestaltung der Nibelungenbühne Rechnung zu tragen.

Kritiker, die kein Gefühl für richtige Proportionen haben, und andere Laien sprachen und sprechen gern von Wagnerischen Längen. Nicht nur, wenn ihnen die umfangreichen späteren Werke des Meisters ungestrichen im Jahresrepertoire entgegentreten — wohin sie freilich nicht gehören, da der „Ring" nicht als Kassenfeerie, vielmehr als Festspiel komponiert ist. Sondern auch, wenn sie in Bayreuth weilen, wo der Hörer, sofern er dorthin um der Kunst willen reiste, tagsüber in Beschaulichkeit ausreichende Kraft aufsammelt. Sie empfinden nicht, daß in der ungeachtet jeweiligen fortreißenden Vorstürmens wuchtig, monumental, majestätisch hingelagerten Bühnenmaterie, in diesen mit gewaltigster Atemführung auf- und ausschwellenden Situationen das Stärkste und Größte des neueren Musikdramas gegeben ist. Verspürten sie einen Hauch historischen Geistes, so würden sie auch fühlen, daß just in der ruhevollen, doch nie schläfrigen Breite der lyrisch-dramatischen Bilder Gluck und Wagner enger miteinander verwandt sind als irgend zwei andere Meister. Wären sie gar Musiker von ein wenig mehr als mittelmäßigen Graden, so hätten sie für eine mitunter bekrittelte, großzügig gemessene Tempogestaltung, wie sie Mottl, Muck, öfters auch Richard Strauß und Siegfried Wagner bevorzugen, Verständnis — für streng festgehaltene, eine mannigfache Belebung durch Dynamik und Koloristik ja in keiner Weise ausschließende Grundzeitmaße, welche die Rhythmen jener sich mächtig auswirkenden Situationen wie im Hochrelief heraustreiben. Wie man denn schließlich

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch Musiker, die nicht bloß Musikanten sind, nicht erst ausdrücklich darauf hinzuweisen brauchte, daß der weit und schön geschwungene szenische Bogen Wagners aus dem weit und schön geschwungenen melodischen Bogen Mozarts herauswächst.

Wie weckt man nun, über die engeren Kreise der Fachvertrauten hinaus, die rechte Empfindung, das rechte Verständnis für die Eigenart dieses symphonisch gefestigten, der Hauptsache nach jedoch in der dramatischen Grundlage eines jeden Hauptabschnittes sicher verankerten Baues?

Indem man das unlösbare Problem, das szenische Gemälde gemäß den fortlaufenden Anweisungen Wagners Takt für Takt in genauester Übereinstimmung mit der Entwicklung des orchestralen Motivgewebes zu modifizieren, an den Nagel hängt — weil jene Anweisungen zum Naturalismus hinleiten und weil es im Wesen des Naturalismus liegt, daß er den, der ihn veredeln zu können glaubt, wieviel Geist und Technik er auch aufwende, doch stets überwältigt und endlich bis zum Trivial- Äffischen hinabzieht. Indem man dafür der breit ausladenden, musikalisch-bühnenmäßigen, musikalisch-architektonischen Gliederung der Partitur gleichsam ein verdichtetes, sie symbolisierendes Gegenbild gibt in einer, um das Wort Schopenhauers zu gebrauchen, „gefrorenen Musik" leicht auffaßbarer szenischer Gestaltung — so zwar, daß die Form, die Linie stets dominieren, die Farbe ergänzt, überleitet, abtönt. Als vermittelnder Faktor zwischen „beiden Architekturen", die sich dann gegenseitig heben und tragen würden, hätte die hochentwickelte, mit jedem Tag feinere Stimmungs-, also in gewissem Sinne musikalische Reize auslösende Beleuchtungskunst der Gegenwart einzutreten.

Mir schwebt etwas vor wie eine Vereinigung der von der Rampe aus in drei großen Podien ansteigenden Otto Devrient'schen Mysteriumsbühne mit schlanken, gegen die Tiefe hin ungefähr nach dem Schema der klassischen Mailänder, Bologneser, Parmenser Dekorationsmaler des 17. und 18. Jahrhunderts aufgereihten, allmählich sich verengenden Bögen — — nur daß natürlich diese Bögen nicht mehr zum Zweck schlechter perspektivischer Täuschungen bemalt, sondern mit Verwendung von Holzwerk, Stoffen, Teppichen und Anderem stilisiert würden, und daß sie, insoweit sie die Szene überwölben, in nichts mehr an die bisher üblichen Soffitten zu erinnern hätten. Vielleicht daß in der Behandlung dieser idealisierten Kulissen die Hauptmotive der Innenarchitektur und Dekorierung des betreffenden Theatersaales, also Amphitheater-Ausschnitts, wieder aufzunehmen wären; der Phantasie des Zuschauers dürfte es dann erleichtert sein, sich in die ergänzende, von ihr geforderte Mitarbeit hineinzufinden — ich schlug Littmann bereits vor

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jahr und Tag vor, für seine Prinzregenten-Szene einen entsprechenden Entwurf herzustellen. Den Abschluß jeder der drei — durch Treppen verbundenen — Podien bildete dann ein auch nicht mehr naturalistisch ausgepinselter, sondern die Landschaft, den Saal, die Kirche, in der sich der Akt abspielte, stilisierender Prospekt. Wir hätten damit drei Bühnenausschnitte von verschiedener Tiefenentwicklung. Werden zwei Podien benutzt, so schaltet man hinter dem ersten, werden drei in Anspruch genommen, hinter dem zweiten Podium einen weiteren Bogen ein. Also beispielsweise: für den ersten Aufzug der „Walküre" würde zweckmäßigerweise allein das erste Podium verwendet werden; beim Aufspringen der Tür von Hundings Gemach sähe man den vom Mondschein durchfluteten „Wald", der als Prospekt das zweite Podium abschlösse. Im zweiten Akt würde das in seiner Konstruktion tunlichst vereinfachte Felsjoch auf der Treppe zwischen dem ersten und zweiten Podium anzubringen, die Szene aber hinter dem letzteren abzudecken sein. Für den dritten Aufzug größte Tiefenentwicklung, so daß der „Feuerzauber" ganz oben vor dem „dritten Prospekt" sinnvoll angedeutet würde. Mit dieser Skizze, die sich in Einzelnem mit der Savits-Perfall'schen vereinfachten Szene berührt, will ich selbstverständlich keinen Vorschlag zu einem künftigen stilisierten Ausbau der Szene für das Musikdrama bei Intendanten, Kritik und Publikum einreichen, sondern einzig und allein die Phantasie meiner Leser mit ein paar Strichen auf ein Typisch-Mögliches solcher Anlage hinlenken. Die Ausführung wird Sache des berufenen Baukünstlers sein — ich bin nicht Künstler, auch nicht Dichter oder Kritiker, sondern lediglich Laternenanstecker. Nur soviel noch für diesmal: meine Vermutung geht dahin, daß der Architekturpoet, der, „entgegen dem Gott, für ihn föchte", der, gegen Wagner, für Wagner wirkend aus den Schleiern und Nebeln des „Gesamtkunstwerks" den Bau der idealen Wagnerszene zu freier, harmonischer Erscheinung einst herausschälte, in jedem Aufzuge eines Dramas ein Hauptsymbol betonen und diesem alles andere unterordnen wird: also, wieder beispielsweise, die Esche (Walküre I), die Tanne (Walküre III), die Linde (Siegfried II).[1])

Ich bin darauf gefaßt, um dieser bescheidentlichen Anregungen willen von den Alt-Wagnerianern wie von der naturalistischen Schule gleicherweise verfemt zu werden. Doch kann ich meine Überzeugung

[1]) Abermals ist auf Schinkel zu verweisen. Im Schinkel-Museum der Charlottenburger Technischen Hochschule befindet sich ein — augenscheinlich — komponiertes Stück, „Landschaft von südlichem Charakter" bezeichnet. Das Ganze wird von einer mächtigen stilisierten Trauerweide inmitten eines parkartigen Geländes beherrscht; im Hintergrunde mäßig hohe, zart rhythmisierte Berglinien. Ein idealer Vorwurf für die Dekoration einer Reformbühne.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht verleugnen. Für nicht unwahrscheinlich halte ich es auch, daß besonders gescheite Leute mir demnächst die Frage vorlegen, ob ich denn Wellgunde und Floßhilde zwischen zwei Stofftapeten herausschwimmen lassen wolle. Ich werde ihnen aber erst an dem Tage antworten, an dem sie mir den Beweis liefern, daß sie imstande sind, den ganzen Bühnenraum bis zum oberen Rande ohne Beeinträchtigung des Fortganges der Vorstellung mit wirklicher aqua destillata zu füllen, und die guten Mädchen dahin zu bringen, in diesem freundlichen Elemente zugleich zu singen und zu tauchen.

VIII.

Gegen die Pseudo-Reform.

Eine nachdrückliche Warnung möcht' ich aussprechen: bitte reformieren Sie jetzt nicht allerorten Hals über Kopf darauf los, meine Herren, wo ein Vorhang aufgezogen wird und schaulustige Menschen ihre Operngläser putzen! Laden Sie den Fortschritt nicht dort zu Gaste, wo er nur kompromittiert werden kann! Positiv ausgedrückt: gehen Sie mit der denkbar größten Behutsamkeit vor, wenn Ihre Szene nicht vor einem Amphitheaterausschnitt liegt. Es war höchst unsinnig, nach den ersten Bayreuther Festspielen in den überhohen, vier oder fünf übereinandergetürmte Ränge aufweisenden, also bezüglich der akustischen Verhältnisse ganz anders beschaffenen Opernhäusern das Orchester ansehnlich tiefer zu legen: das Amphitheater verlangt das versenkte, verdeckte, das Opernhaus verlangte das offene, hochgestellte Orchester.[1]) Es wäre kein geringerer Unsinn, wollte man heute die Szene der Opernhäuser nach den Rezepten des Künstlertheaters stilisieren. Man würde damit nur den Fehler verdoppeln und verdreifachen, den die Savits und Perfall begingen, als sie seinerzeit ihre sehr sinnvoll erdachte vereinfachte Bühneneinrichtung vor dem italienischen Logenkasten aufbauten.

[1]) Im neuen Weimarer Hoftheater, dessen führender Dirigent Hofkapellmeister Peter Raabe jede Opernvorstellung mustergültig, gediegen vorbereitet, ist die Klangwirkung des versenkten und verdeckten Orchesters für die Besucher des Parketts ganz ausgezeichnet, gleicherweise beim Forte, Mezzoforte und Piano — für die des ersten Ranges noch recht gut, wenn auch, falls alle Gruppen zusammengehen, nicht ganz so restlos schön ausgeglichen. Für die Insassen des ausgedehnten zweiten Ranges hebt sich selbst bei stärkster Besetzung jede Instrumentalstimme sehr deutlich von der anderen ab, doch der Gesamtklang entbehrt für sie der Fülle und des Glanzes.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zum ersten: die Kunst ist keine Schneiderwerkstätte, in der man Dutzendmoden zusammenstoppelt. Was dem Schauspieler taugt, das frommt darum dem Sänger noch nicht; was im Singspiel, in der Konversationsoper am Platz ist, das läßt sich im pathetischen neueren Musikdrama nur ausnahmsweise verwerten; was Gluck ins rechte Licht setzt, das ist bei Weber zumeist unangebracht.

Man hat viel von der „Reliefwirkung" im Künstlertheater gesprochen, auch hervorgehoben, daß sich in solchen Reliefwirkungen das Wesen der griechischen Bühne geoffenbart hätte. Eine kühne Behauptung. Dörpfeld wies überzeugend nach, daß die Handlung der althellenischen Tragödie sich nicht auf dem schmalen, erhöhten, der Palastwand vorgelagerten Streifen, sondern inmitten der Orchestra vollzog. Wäre dies aber auch durch den ausgezeichneten Gelehrten nicht einwandfrei erhärtet worden: wie kann jemand, der Bühnenblut in sich hat, sich vorstellen, daß ein antiker „Pathosspieler" trotz einer gewissen Gebundenheit der Darstellung, zu der ihn Maske und Kothurn nötigen mochten, sich für die wilden, elementaren Leidenschaftsausbrüche eines Ödipus, eines Philoktet mit einem überkurzen Podium behalf, von dem er bei jeder heftigeren Bewegung unfehlbar hätte herabstürzen müssen? Wer sich einmal mit dem Blick des Bühnenpraktikers im Amphitheater von Syrakus oder Segest umsah, erlangte sofort volle Klarheit darüber, daß die Hufeisenform des Zuschauerraumes darauf angelegt war, den Spieler nicht sowohl vor, als vielmehr unter sich zu haben. Weshalb aber müssen wir den Darsteller vor uns sehen? Weil wir, unserem Klima gemäß, das uns in Deutschland nie und nirgends einen wolkenlosen, hinlänglich warmen Tag im voraus verbürgt, auf eine Szene mit künstlicher Beleuchtung angewiesen sind — während das altgriechische Theater ein Freilicht- und Freiluft*theater war. Damit ist alles gesagt. Damit ist aber auch nicht geleugnet, daß ausnahmsweise einzelne Szenen des Aischylos oder Sophocles im Reliefstil ausgearbeitet sein konnten.[1])

[1]) Mitten auf dem breitgestreckten, offenen Spielpodium des Oberammergauer Theaters steht eine kleine, bedeckte, in mehrere Gassen aufgeteilte Kulissenbühne. Geht deren Gardine auseinander, und ziehen zufällig Wolken über den Himmel, so gewahrt man nur die Personen oder Gruppen, die dicht an der Rampe stehen. Alles Andere wirkt schattenhaft oder verliert sich vollends im Dunkel. — Ein Vorschlag zur Güte: man lasse endlich einmal die Griechen und ihr Kult-Drama aus dem Spiel, wenn es um deutsche Kunst und Reformarbeit geht! Es zeugt auch von bedenklicher Unklarheit, hier gegen den Klassizismus Winkelmanns und Lessings zu donnern, dort sich mit althellenischem Aufputz zu schmücken. Insgleichen wär's Zeit, den Japanismus zu verabschieden. Sada Yakko oder die „gelbe Gefahr" auf der Bühne! Ist denn um alles in der Welt die deutsche Kunst nicht stark genug, um aus sich heraus zu entwickeln, was ihr not tut? — Wer über das in Relief-Wirkungen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicht in Anknüpfung an die Antike, sondern im Gegensatz zu ihr empfiehlt sich für eine deutsche Reformszene des Schauspiels bei kurzer, die Verständlichkeit des Wortes und die Eindringlichkeit der Geberde fördernder Dekoration unter von oben auffallender künstlicher Beleuchtung vielfach eine reliefmäßige Behandlung. Vielfach, sage ich; nicht etwa: unter allen Umständen. Die Profilstellungen im Künstlertheater waren vortrefflich, wirkten außerordentlich bildhaft. Vielleicht zog man aber auch einiges ins Profil, was besser gegen den Hintergrund zu entwickelt worden wäre. Begreiflicherweise: stand doch, wie ich schon oben sagte, ein erster Versuch in Frage, bei dem nicht alles gleichmäßig gut geraten konnte — der Anspruch, etwas auch nur annähernd Vollkommenes zu bieten, wurde von Niemandem erhoben. Eben jedoch weil erst ein noch nach keiner Richtung abgeschlossener Versuch unternommen wurde, soll man mit dem „Nachahmen" äußerst vorsichtig sein. Zumal wenn es sich um eine wenngleich verwandte, so doch mit verschiedenen Techniken arbeitende Kunst handelt. Nicht nur Wotan und Brünnhilde, auch schon Don Giovanni und Donna Anna, Leonore und Florestan müssen ungleich mehr „Luft" über sich und hinter sich haben als Faust und Gretchen bei Goethe. Somit habe ich als Regisseur einen vorwiegend in Profilwirkungen herauszuarbeitenden Dialog auf einer Reformszene des musikalischen Dramas um ein gut Teil anders, mehr in kräftiger Holzschnittmanier, zu arrangieren als auf der des Künstlertheaters.

Zum zweiten: im Opernhause schwimmen Bühnenbild und Zuschauerraum, auch wenn Letzterer verdunkelt ist, stets ineinander; die Beleuchtungen des Künstlertheaters, die seiner dekorativen Einrichtung erst den harmonisch ausgeglichenen Ton geben, würden vor dem Opernhause sich ins Matte, Indifferente verlieren. Und diese dekorative Einrichtung der Künstlerszene selbst bietet mit ihren teils relativ hoch, teils auch sehr niedrig genommenen Bühnenausschnitten den in dem kleinen Theater zu höchst sitzenden Zuschauern gerade noch einen leidlich richtigen Eindruck des Bildes. Intérieurs, die hier einen hohen Reiz ausüben, würden, schon vom zweiten Range eines Opernhauses betrachtet, an einen Dachboden oder an eine Mausefalle für Menschen gemahnen. Wer im Saal der Berliner Kammerspiele seinen Platz auf einer der obersten Bänke hat, meint in einen Aquariumbehälter hineinzugucken, so oft Reinhardt, dem falsch verstandenen Begriff der Intimität zuliebe, den Vorhang-

auf der Szene Erreichbare und nicht Erreichbare Klarheit gewinnen will, dem rate ich, meisterliche antike Relief-Darstellungen, wie sie in den großen Museen von Rom und Neapel zu sehen sind (Orpheus-, Andromeda-, Alkestis-Motive), sich in theatergemäßer Verlebendigung auf einem Spielpodium unter künstlicher Beleuchtung vorzustellen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ausschnitt zu tief nimmt. So war ich denn auch befremdet, als ich vor kurzem hörte, man habe die den besonderen Gegebenheiten des Künstlertheaters sorglichst angepaßte Ausstattung von „Was Ihr wollt“ und auch die der „Deutschen Kleinstädter“ in das Münchner Residenztheater, also in ein verhältnismäßig hohes Logenhaus, übertragen. Das hieß ohne Not Mißverständnisse heraufbeschwören.

Auch im großen Münchner Opernhause wurde bereits ein anfechtbarer Reformversuch unternommen. Der fortschrittsfreudige, sehr rührige und ideenreiche Regisseur Wirk — eine seltene Erscheinung unter seinen Kollegen vom Opernfach — inszenierte dort vor einem Vierteljahre Debussy's „Pelleas und Melisande“. Die Vorhangöffnung war nach der Höhe wie nach den Seiten zu erheblich eingeengt, die Dekorationen antinaturalistisch, also stilisiert gehalten, die Beleuchtungen aufs feinste abgetönt. Bei durchweg kurz genommener Szene hörte man auf allen Plätzen des übergroßen, an sich nichts weniger als akustischen Hauses verhältnismäßig gut; Stimmen, die sonst schwach klingen, schienen erheblich ausgiebiger geworden zu sein. Aber das Bild befriedigte nur den, der in der Mitte des Parketts saß. Stieg man zum vierten oder fünften Rang hinauf und nahm man dort gar auf einem Seitensitze Platz, dann schrumpfte der Ort der Handlung zur Puppenstube ein. Und in dieser anscheinend bedrückten Kammer nahmen sich die Personen kaum besser aus als sonst auf der überweiten und überhohen alten Kulissenbühne.

Hingegen gewann sich Wirk im vergangenen Spätsommer mit einer Stilisierung des Tristan-Schiffes auf der Spielfläche des Prinzregenten-Theaters einen durchschlagenden, voll gerechtfertigten Erfolg. Hier gab ein am ersten Bogen eingefügtes graublaues Stoffproszenium dem Bilde etwas wohltuend Geschlossenes, ohne daß selbst den Insassen der obersten Bänke des Amphitheaters ein stärkeres Mißverhältnis zwischen Breite und Höhe des Bildes auffiel. Der Mast wurde gleichsam als diesseit der Rampe befindlich angenommen und das Steuer war genau im rechten Winkel zum Orchester angebracht, so daß Jeder im Hause dem Gespräch Tristans und Brangänens in seiner ganzen Entwicklung mit den Augen folgen konnte. Die Stimme des Helden erklang zum ersten Male ohne Dämpfung in den Saal hinein. Auch brauchte Kurwenal nicht auffälligerweise fünf Schritte vorzutreten, um seine Ballade von Morold mit der nötigen Wucht zu singen. Vom Meer, das ja gemeinhin die hintereinander gestellten, streifig gemalten Wasserbahnen recht übel vortäuschen, war nur zur Rechten und zur Linken des Fahrzeuges ein Stückchen zu sehen — gerade genug, um die Phantasie anzuregen. Die Vorhänge im Zelte Isoldens erschienen gleichmäßig gerafft, überhaupt alles streng systematisch angeordnet. — Wurde hier also eines der allerschwierigsten

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stilisierungsprobleme gleich beim ersten Anlauf in sehr achtungswerter Weise bewältigt, so ist zu hoffen, daß wir in absehbarer Zeit auch die Wagnerischen Schöpfungen vom Dekorationsplunder befreit sehen und uns der mit dem Drama verschwisterten Musik des Meisters ohne Störung der Illusion erfreuen können werden.

Dazu will es das Amphitheater. Ceterum censeo: man reiße das Opernhaus nieder!

IX.

Der Konfusionsrat auf dem Logensofa. — Exit Autor.

Allerdings tauchen von Zeit zu Zeit noch ein paar sonderbare Schwärmer auf, die uns allen Ernstes versichern, mit der Oper sei es noch nicht vorbei, das heißt, auch nach Wagner könne man wieder auf die alte Opernform zurückgreifen. Ja, Vertreter solcher „Richtung" seien bereits unter uns vorhanden. Da es nun bei der Oper gar nicht so sehr aufs Sehen als aufs Hören ankäme, da sogar ein sonderlicher Reiz darin bestünde, in die molligen Kissen eines Logensofas zurückgelehnt die Augen zu schließen und aus der Tiefe des deutschen Gemütes schöne Bilder aufsteigen zu lassen, so solle man nur weiterhin geruhig Opernhäuser bauen, wenn auch etwas flacher als die bisher errichteten.

Auf solche konfusen Reden ist zu erwiedern: Erstens: so wenig man jetzt malen kann wie man vor hundert Jahren malte, so wenig für unser heutiges Empfinden etwas dabei herausspringt, wenn Jemand einen „Galerieton" kopiert, so wenig wird heute Einer eine lebensfähige Nummernoper oder etwas ihr enger Verwandtes zu schreiben vermögen. Denn der Künstler nährt seine Phantasie mit dem Kulturstoff der Tage, die ihn aufwachsen sehen; er zieht die Substanz seines Schaffens aus seiner Gegenwart. Hat er etwas Eigenes zu sagen, so drängt jedesmal das neue Gedankenmaterial zu neuen Formbildungen. Freilich wird der Komponist, je nach seiner Beanlagung und je nach der Natur der vorliegenden Aufgabe, auch mit kleinem Orchester gut modern zu instrumentieren fähig sein; doch mit der Instrumentierungsfrage steht die Formfrage nur indirekt in Verbindung. Zweitens: wer es nur immer in der Neuzeit versuchte, sich wieder stärker an den alten Operntyp anzulehnen, der erwies klärlich, daß ihm die produktive Ader abgeht. So der sehr respektable Peter Gast, dem selbst die beredte Fürsprache eines Nietzsche nichts nützte; so der feinsinnige, in allen Wissenschaften und Fertigkeiten beschlagene Anton Urspruch, dessen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Das Unmöglichste von Allen" das Verschiedentlichste bietet, nur keine Originalität. So Mascagni, der um der reaktionären Tendenz seiner inhaltleeren „Maschere" willen von der italienischen, gewiß nicht übermäßig fortschrittlichen Kritik hart mitgenommen wurde. Weitere Beispiele will ich nicht anführen, um Niemandem ohne Not weh zu tun. Drittens: wir sind alle darüber einig, daß es unsinnig ist, Opern, seien sie nun von Mozart oder Weber, von Auber oder vom Verdi der ersten oder zweiten Periode, als Musikdramen umzufrisieren. Das tun auch weder Strauß noch Mottl, weder Weingartner noch Mahler. Das tun nur Kapellmeister zweiter und dritter Ordnung, vor Allem aber Regisseure, die, unbeschadet sonstiger vorzüglicher Eigenschaften, nicht musikalisch fühlen und überhaupt nur auf Umwegen zur Musik gelangten. Weil man aber Mozart als Mozart, Weber als Weber und nicht als antizipierten Wagner darstellen soll, deshalb ist es dennoch für den Zuschauer notwendig, das die Arien, den Dialog, die Ensembles dieser Meister begleitende Spiel Schritt für Schritt zu verfolgen. Mozart und Weber haben keine Puppen auf die Bretter gestellt, sondern Menschen. Die Bildnisarie Taminos, die große Arie des Max im „Freischütz": das sind, natürlich in ihrer Art, nicht in der bayreuthischen, vollkommene kleine Monodramen, bei deren Wiedergabe die Geberde nicht nur gelegentlich einzusetzen, sondern sich während der ganzen Dauer des Stückes mit dem Gesang zu verschmelzen hat. Verdi wurde sehr ungehalten, wenn nicht etwa bei Proben zum „Othello" oder zum „Falstaff", sondern bei solchen zum „Rigoletto" oder „Trovatore" die Sänger sich ohne Rücksicht auf die Szene in Klangschwelgerei gütlich taten. Viertens: wer Musik komponierte oder komponiert, bei deren Ausführung man auch die Augen schließen kann, der gibt ihr den Geleitsbrief für das Konzertpodium, nicht für die Bühne. Auf Schritt und Tritt wird uns ja heute gelehrt — besonders eindringlich in der „Ausstellung München 1908" —: all Ding soll in seiner Erscheinungsform seine Zweckbestimmung deutlichst zum Ausdruck bringen. Das „Theatron" ist zum Sehen da. Fünftens und letztens: wem elementare Wahrheiten wie die vorstehenden erst eingehämmert werden müssen, der hat kein Recht darauf, über das Thema Musik im allgemeinen und Oper im besonderen vor der Öffentlichkeit mitzureden.

Kein klarblickender Architekt wird sich auch auf die wurmstichige Logik solch dilettantischer, bald im Vergangenheits-, bald im Zukunftsnebel herumtastender Ästhetiker stützen. Die Alternative ist diese: entweder der Baumeister hat kein Verständnis für die Natur der Oper, wie sie sich in den Meisterwerken früherer Epochen offenbart, und für das zum Musikdrama leitende Evolutionsprinzip. Dann eignet ihm nicht das Recht, der für die Szene geschaffenen Musik ein Haus zu errichten.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Oder er hat jenes Verständnis. Dann bleibt ihm nichts übrig, als den Amphitheater-Typ zu wählen, bezüglich weiter auszubilden. Schließt er als einer, der fühlt und weiß, worauf es ankommt, dennoch ein unter allen Umständen fatales Kompromiß zwischen Rang- und Logenhaus und Amphitheater-Ausschnitt, dann wird er als aufrichtiger Mann offen erklären: ich verstehe mich dazu, weil ich den Auftrag aus Ehrerbietung gegen eine hohe Stelle oder aus Geschäftsrücksichten nicht abweisen darf. Doch er wird nicht versuchen, ein Zwiespältiges ästhetisch zu rechtfertigen.

* * *

Ich bin am Ziele. Es lag nicht in meiner Absicht, eine Monographie des Künstlertheaters zu schreiben, seinen Schaffenskreis erschöpfend auszuschreiten. Ich wollte lediglich dem Dank dafür Ausdruck geben, daß es mir vergönnt war, durch bescheiden ergänzende Arbeit ein wenig mitzuhelfen. Ferner war es mir darum zu tun, einige prinzipielle wichtige Fragen zu erörtern und versuchsweise darzulegen, was sich vom Künstlertheater und seinen Darbietungen für die Förderung des Musikdramas lernen ließe.

Meine Überzeugung brachte ich dahin zum Ausdruck, daß man das Verdienst um das über alles Erwarten schöne Gelingen des Unternehmens Benno Becker, Max Littmann und Fritz Erler zuzurechnen hat. Ich denke, es wird ihnen sympathischer sein, das freimütige Wort eines Unabhängigen zu hören, als sich unter unausgesetztem Fahnenschwenken, Hurrarufen und Katzbuckeln beweihräuchert zu sehen.

Nachschrift.

Unmittelbar nachdem ich die letzten obenstehenden Zeilen niedergeschrieben hatte, besuchte ich ein römisches Vorstadttheater. Denn die Katze läßt das Mausen nicht. Eine Uraufführung. Das Stück entpuppte sich als elender Schmarren; die Szene, miserabel beleuchtet, war augenscheinlich aus drei Trödelläden zusammengestohlen. Aber die Darsteller spielten hinreißend. Sie zeigten die herrlichsten Profilwirkungen und brachten jedes Wort deutlich, tonschön und mit unfehlbar richtiger, logisch-dramatischer Betonung. Nach Schluß der Aufführung freundete ich mich mit dem Souffleur an, zahlte ihm einen Liter Frascati und fragte ihn, als er kordial geworden, wieviel Proben seine Leute gehabt hätten. Er antwortete: eine.

Seit langem wußte ich, daß man Italien für ein glückliches Land zu halten habe. Aber daß es so glücklich sei, keiner Theaterreform zu bedürfen, das hatte ich mir doch nicht vorgestellt.

Frägt sich nur, ob ein Theater ohne Stücke und ohne Szene noch ein Theater ist.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Tageszeitungen

BERLINER BÖRSEN-COURIER vom 25. November 1908. — „Seltsame Enthüllungen" über das amerikanische Opernwesen werden nach Mitteilungen, die Carl Burrian einem Interviewer gegenüber gemacht haben soll, veröffentlicht. Die Ziffern über die Bezahlung europäischer Künstler in Amerika erklärt Burrian alle für „erlogen". „Selbst einer der wenigen Künstler, die drüben wirkliche Erfolge hatten, der Sänger van Rooy, hat es im letzten Gastspieljahr, seinem achten drüben, nur auf 500 Dollars pro Abend gebracht. Gelesen aber haben wir das Dreifache." Über das Theaterpublikum New Yorks und über die angebliche Wagner-Begeisterung der Yankees sagt Burrian: „Die Wagner-Vorstellungen sind drüben die am schlechtesten besuchten. Die Geschichte ist den Leuten offenbar langweilig. Und wenn schon wirklich einmal eine solche Aufführung intensiveres Interesse hervorruft, wie äußert sich da das Interesse des Publikums, und gerade des vornehmsten, reichsten! Der Beginn der Vorstellung ist auf acht Uhr abends festgesetzt. ‚Man' kommt aber erst um neun Uhr. Da treten mitten in der Vorstellung die Diener mit den elektrischen Glühlaternen in der Hand in die Logen ein und weisen den Herrschaften die Sitze an. Das ist ein Kommen und Gehen, man begrüßt sich, hält Umschau, wer da ist. Dann kommt aber die Hauptsache des künstlerischen Abendgenusses. Der Höhepunkt des Musikdramas etwa, — meinen Sie? Keine Idee! Die Hauptsache ist die große Pause, während der die Damen am Arm der Herren promenieren und die herrliche Pracht ihrer Toiletten und Brillanten zeigen können. Nach dem großen Zwischenaktskorso schaut man noch ein wenig in die Logen hinein und einige Minuten vor elf Uhr packt man Opernglas und Retikül und fährt nach Hause. Was sonst noch auf der Bühne vorgeht, das geht einen nichts an. Es ist wirklich so, daß zum Beispiel bei ‚Tannhäuser' das Publikum nach Wolframs Lied an den Abendstern aufsteht und davonläuft. Der Tenor, der nach Wolframs Lied als Tannhäuser die Szene betritt, singt den Schluß seiner Partie für sich, seine Partner oder den Kapellmeister. Ebensogut könnte er mit ihnen Karten spielen. Ja, ich getraue mich zu wetten: die wenigsten Abonnenten oder Stammgäste des Metropolitan Opera House wissen, wie die Geschichte Tannhäusers und der armen Elisabeth eigentlich ausgeht."

BERLINER TAGEBLATT vom 23. Juli 1908. — C. A. Bratter sucht in dem Aufsatz „Komponistenhonorare" durch einen Vergleich der Geldeinnahmen Mozarts, Beethovens, Schuberts, Webers und Lortzings mit denen Mendelssohns, Meyerbeers, Brahms', Liszts, Wagners, Richard Strauß', Humperdincks, Bruchs, Scharwenkas und d'Alberts nachzuweisen, „daß sich die materielle Entlohnung der Künstler ... von Begabung in den letzten Jahrzehnten in aufsteigender Linie bewege" und daß „für begabte Künstler ... die Zeit der zerrissenen Hosen überwunden" sei.

HAMBURGER NACHRICHTEN vom 29. Juli 1908. — Max Seiling weist in dem Aufsatz „Das Kunstwerk Richard Wagners" auf die Bemerkung H. St. Chamberlains hin, daß unter zehntausend Gebildeten kaum einer einen richtigen und deutlichen Begriff dessen besitze, was Richard Wagner in der Geschichte deutscher Kunst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

bedeutet. „Wenn Chamberlain Recht hat, kann die reiche Anerkennung, die dem Bayreuther Meister unzweifelhaft doch zuteil geworden, nur auf einem Mißverständnis beruhen. Und so ist es in der Tat. Die allermeisten bewundern den genialen Musiker, der ihr Herz namentlich oder gar ausschließlich durch seine früheren Werke, sowie durch solche Stellen seiner späteren Werke gewonnen hat, die sie lyrisch oder sonstwie opernhaft anmuten. Sie schwärmen, um es an einem besonders deutlichen Beispiel zu zeigen, in der ‚Walküre' für das Frühlingslied und den Feuerzauber, während sie den ungleich wichtigeren Wotan des zweiten Aktes wohl oder übel mit in den Kauf nehmen. Das spätere, das vollendete Kunstwerk Wagners hat, von reinen Äußerlichkeiten und Zufälligkeiten abgesehen, mit der Oper absolut nichts zu tun, es ist vielmehr die herrlichste Erfüllung der Hoffnungen unserer großen Dichter. . . ." Seiling führt Aussprüche Lessings, Herders, Jean Pauls, Goethes, Schillers und Carl Maria von Webers an, die mit Ansichten Wagners vom Gesamtkunstwerk übereinstimmen, deckt in sehr klaren Ausführungen den Unterschied zwischen Oper und Musikdrama auf, und hebt am Schluß als „wichtiges Merkmal des Wagnerschen Kunstwerkes" auch dessen „ethischen Charakter" hervor. „Als Grundidee fast sämtlicher Werke tritt uns nämlich die Erlösung durch mitleidsvolle Liebe entgegen. Jene religiöse Idee entquoll aber . . . dem Herzen des Künstlers; dafür zeugt sein ganzes, von Liebe so reich erfülltes Leben." Wagners Musikdrama müsse man, nach Chamberlains Vorschlag, das „deutsche Drama" nennen; denn es sei „das aus dem deutschen Geiste hervorgegangene und ihm einzig entsprechende reinmenschliche Kunstwerk."

KÖLNISCHE VOLKSZEITUNG vom 30. August 1908. — Leonard Korth stellt in dem Aufsatz „Uhlands Gedichte in der musikalischen Komposition" fest, daß nach Ernst Challiers großem Liederkatalog nicht, wie vielfach angenommen wird, die Gedichte Eichendorffs, Heines, Wilhelm Müllers und Reinicks, sondern die Uhlands am meisten komponiert worden sind. Der dritte Teil seiner lyrischen und lyrisch-epischen Dichtungen, einschließlich der Epigramme, ist in Musik gesetzt worden, viele Gedichte mehrere Male. Die beliebtesten Kompositionen Uhlandscher Gedichte zählt Korth auf. Die größte Zahl von Tonsetzern, nämlich 70, hat das Gedicht „Die linden Lüfte sind erwacht" zum Komponieren angeregt. Am Schluß schreibt Korth: „Die Frage liegt nahe, wie denn eigentlich Uhland selber zur Musik gestanden habe. Er hat oftmals Gelegenheit gefunden, in seinem weitverzweigten Briefwechsel auch darüber sich auszusprechen, weil gar viele der Tonsetzer, die ihm Kompositionen seiner Dichtungen übersandten, ihn begreiflicherweise zugleich um ein Urteil über ihre Leistungen angingen. Da wird nun die Antwort, die fast immer in derselben Form erfolgte, bei den meisten gewaltige Überraschung hervorgerufen haben: der Dichter, dessen Lieder in allen deutschen Gauen gesungen wurden, mußte nämlich erklären, daß ihm die Musik ein vollkommen unzugängliches Gebiet geblieben sei; er dürfe sich zwar als einen warmen Freund ausgeübter Tonkunst bekennen, Notenschrift aber sei ihm fremd und rätselhaft. Bisweilen teilt er mit, daß eine musikverständige Freundin des Hauses den Kompositionen Beifall gespendet habe, häufiger, zumal während der Universitätsferien, bittet er um Entschuldigung, da es ihm an Gelegenheit gemangelt habe, die Lieder sich zu Gehör bringen zu lassen. Aus allem geht jedenfalls hervor, daß die Muse des Gesanges kein allzu häufiger Gast im Uhlandschen Hause gewesen ist. Wir mögen das seltsam finden, wir dürfen es vielleicht gar beklagen, daß dem reinen und fein empfindenden Gemüte gerade dieses Dichters ein reicher Quell des edelsten Genusses so gut wie ganz verschlossen war. Mit größerem Rechte jedoch

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wird man erwägen, welche Fülle von ‚Musik in sich selbst' der herrliche Mann geborgen haben muß, der den Lerchengesang vor den Kerkergittern des Gefangenen, den klingenden Rhythmus des Schmiedehammers, die süßen Weisen aus dem sanft hingleitenden Schifflein hat ertönen lassen."

KÖNIGSBERGER HARTUNGSCHE ZEITUNG vom 15. September 1908. — Julius Blaschke veröffentlicht „Zum 50jährigen Todestage des Musikdirektors Mosewius" eine Lebensbeschreibung dieses Musikers, der im Jahre 1825 die „Singakademie" in Breslau gründete.

MÜNCHENER NEUESTE NACHRICHTEN vom 18. September 1908. — Angeregt durch einen Rückblick Alexander Dillmanns über die Aufführung des „Ringes" im Prinzregenten-Theater, veröffentlicht Arthur Seidl, unter der Überschrift „Das szenische Problem des ‚Götterdämmerung'-Schlusses", einen Brief, in dem er vorschlägt, „unmittelbar nach Brünnhildens Sprung in den Scheiterhaufen den Vorhang einfach zu schließen, um nunmehr einem immer noch verdunkelten Zuschauerraum durch das beredtsame Orchesternachspiel allein, ungleich plastischer für eine lebendig angeregte Phantasie, alles noch sagen, ausführen und ausdrücken zu lassen, was in unbeholfen-unzulänglicher Darstellung diese (lebendig angeregte Phantasie) ja doch nur einschränken und beengen kann, die sich dabei einen ganzen Weltuntergang in erhabenem Wassersturm und grandiosem Himmelsbrand frei noch ausmalen soll". Seidl weist einige Bedenken gegen diesen Vorschlag zurück. — Alexander Dillmann erwidert in einer Nachschrift, den meisten Zuhörern seien die Wagnerschen Werke noch so wenig bekannt, daß sie ohne szenische Darstellung die Musik des Schlusses der „Götterdämmerung" nicht verstehen würden. „Ich habe für diejenigen, die mit den szenischen Vorgängen des ‚Götterdämmerungs'-Schlusses vertraut sind, eine andere Lösung, die ich stets anwende, wenn ich zu meinem Vergnügen — also nicht als Referent — im Theater bin: Von dem Augenblick an, in dem Brünnhilde ihr Roß mit Hilfe eines Gibichungen-Stallknechtes abführt und ein schwerer Reiter als Brünnhilde in die Flammen des Scheiterhaufens sprengt, schließe ich die Augen und male mir Himmelsbrand und Welterlösung nach meiner Fasson aus. Die Lösung ist einfach und — nicht minder radikal wie der Vorschlag Dr. Seidls."

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 23. August 1908 und No. 15811, 15822, 15844—46. — W. A. Thomas-Sangalli sucht in dem Aufsatz „Die unsterbliche Geliebte Beethovens" (23 VIII.) eingehend nachzuweisen, daß Beethoven den berühmten Liebesbrief an Amalie Sebald gerichtet habe. (La Mara hat soeben ein Buch veröffentlicht, in dem die Gräfin Therese Brunsvik die „unsterbliche Geliebte Beethovens" genannt wird; das Buch wird in unserer Zeitschrift noch besprochen werden.) — W. bespricht in dem Aufsatz „Die dritte Frau" (No. 15811) eingehend das Verhältnis Richard Wagners zu Minna Wagner, Mathilde Wesendonk und Cosima Wagner. Dabei berichtet W. auch eingehend über die finanziellen Nöte Richard Wagners in seinen jüngeren Jahren und die Besserung seiner Lage im Alter. Ferner enthält der Aufsatz Bemerkungen über den politischen Einfluß Wagners auf Ludwig II. Am Schluß sagt W.: „Richard Wagner war ein Mann von ungemein weicher Gemütsanlage, die Liebe ist unschwer mit ihm fertig geworden. Nur in seinem künstlerischen Schaffen blieb er unantastbar, stets sein eigener Herr. Den wechselnden Zufällen des Alltags gegenüber ganz Stimmungsmensch, war er unerbittlich, felsenhart, sobald seine geistige Lebensführung in Frage kam. Das ergibt sich als runde Summe aller möglichen Folgerungen aus seinem Briefwechsel mit den Frauen, die ihm hienieden am nächsten gestanden." — Ferdinand Scherber

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sagt am Anfang seines Aufsatzes „Balletsorgen“ (No. 15822), daß man die Operette und das Ballet nicht aus der Welt schaffen könne, daß aber beide sich umformen müssen. Man müsse „in den Tanz nicht mehr Schwierigkeit, sondern mehr Verstand hineinbringen, mehr den mimischen Teil pflegen, ja eventuell die reine Pantomime mit nur aus der Handlung hervorgehenden Tänzen.“ Die Musik sei in unserer Zeit für „alles Mimische reifer als je.“ „Am Ende scheint die neuere Programmusik, worin nicht nur Stimmungen musikalisch wiedergegeben, sondern auch reale, äußere Vorgänge musikalisch getreu illustriert werden, nichts anderes als verkappte Pantomimenmusik.“ „Wie gute leichte Musik könnten wir haben, wenn nicht jedes lustige Motivchen in einer Symphonie verkocht würde!“ — Memor veröffentlicht einen Nachruf auf die Sängerin Grobecker („Anna Grobecker“; No 15844), die er vornehmlich als Darstellerin Offenbachscher Rollen feiert. — In seinem Aufsatze „Aus Hans von Bülows letzten Jahren“ (No. 15845/6) sagt J. V. Widmann. daß man „den Musiker Bülow nur durch den Menschen Bülow verstehen“ könne, und bespricht dann sehr ausführlich den letzten Band der Briefe Bülows.

AUGSBURGER ABENDZEITUNG (Beilage: Der Sammler) vom 26. September 1908. — Arthur Seidl bespricht in dem „Kulturbrief aus dem deutschen Winkel“ das Wirken des Herzogs Friedrich II. von Anhalt als des Leiters der Dessauer Hofbühne. Er nennt den Herzog u. a. einen „ganz einzigartigen“, „als Künstler geborenen, zum Künstler mit höchsten Gaben vollberufenen Mann“, einen „genialen Erzieher und hochbegabten Bildner“, einen „unerschütterlichen Idealisten“, einen „gewiegten Bühnenpraktiker“, dessen Arbeiten und „goldenen Worte“ „gewissenhaftest näher aufzuzeichnen“ „einer künftigen Theatergeschichte ... vorbehalten bleiben“ müsse und von dem man „so unsäglich viel ‚en gros et en détail‘ lernen“ könne. Besonders rühmt Seidl des Herzogs Verdienste um Wagnersche Kunst. Die Dessauer Bühne und das Bayreuther Festspielhaus nennt er die „Hochschulen für musikdramatische Kunst, d h. jenes neuen germanischen Originalstiles, der schließlich alle deutsche Bühnenkunst und die Wahrung ihres Höhenstiles in sich schließt“. Von einer Dessauer Aufführung der Lisztschen „Elisabeth“ sagt Seidl: „Es war ein unbeschreibliches Ereignis, die Bühne zum Ideale wieder einmal geheiligt und geweiht zu sehen; alles ‚Theater‘ — und schon gar die ‚Oper‘ — erschien hier getilgt und glücklich überwunden“ Seidl paraphrasiert eine lange Stelle aus einer Broschüre von Karl Wenck über eine Ahnfrau des Herzogs: die Heilige Elisabeth; so ändert er z. B. den Satz: „Elisabeth stellte in sich dar den bedeutsamen Umschwung in der Askese, den der hl. Bernhard angebahnt hatte, den Übergang von der Nachfolge im Leiden zur Nachfolge in den Werken Christi“ zu dem folgenden um: „Friedrich II. von Anhalt stellt in sich dar den bedeutsamen Umschwung in der Ästhese, im persönlichen Kulturwerk wie schöpferischer Kunstpflege, den Schiller und Goethe angebahnt hatten, den Übergang vom früheren Kunstspiel zum modernen Kulturernst im Sinne eines Richard Wagner.“

ZU LILLI LEHMANNS 60. GEBURTSTAGE haben zahlreiche Tageszeitungen kurze Lebensbeschreibungen und einige große Blätter auch ausführliche Besprechungen ihrer Kunst veröffentlicht. Von den zu unserer Kenntnis gelangten Aufsätzen sind erwähnenswert: „Lilli Lehmann“ von Lg. (Berliner Zeitung am Mittag vom 23. November): Der Verfasser hebt besonders die Vielseitigkeit der Jubilarin hervor. „Sie kann vielerlei und alles vollkommen. ... Ja, sie kann sogar vergessen machen, daß ihre Kunst in der eisigen Atmosphäre der Über-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

legung sich entwickelt hat. . . . Lilli Lehmann ist der verkörperte Sieg des Studiums. . . . Ist die Lehmann ein Genie? Nein. Sie ist es nicht. Sie ist der Idealtypus der kultivierten Sängerin, wie er heute verloren gegangen ist, weil die vielen ‚Richtungen' in der Musik die naturgemäße Entwicklung auch starker Talente stören. . . . Die Brahmssängerinnen machen um Hugo Wolf einen großen Bogen, und jene, die Schumann gepachtet haben, verkriechen sich vor Richard Strauß. Die Lehmann kennt solche Mätzchen nicht. Aus ihrem souveränen Können heraus bewältigt sie alles und jede Stilart. Technisch betrachtet, ist das eigentlich sehr einfach für sie. Sie hat sich eben die Mühe genommen, in ihrer Jugend tüchtig zu lernen. Und dabei hat sie ‚zufällig' auch Mozart singen gelernt, — hört ihr's, ihr Kinder der musikalischen ‚Vertiefung'? — Mozart, die unversiegbare Quelle des Wohllautes und der schönen Melodie, und ihr ‚bißchen' Mozart hat das Wunder vollbracht, daß ihr nun alles, aber auch alles liegt. Und dann hat es zu ihrer Zeit, ich meine natürlich in aller Galanterie: in ihrer allerfrühesten Zeit, noch keinen Saal Bechstein und keinen Beethovensaal gegeben, wo man sich ungestraft auf das Podium stellen darf, um angeblich Lieder zu ‚singen'. Damals war auch in Berlin noch ein Konzert ein künstlerisches Erlebnis für den Veranstalter und für den Aufnehmenden, und man hat es sich beiderseits wohl überlegt, ehe man ein Konzert gab oder es besuchte." . . . Lg. meint, daß Lilli Lehmann sich in ihrem Kampf gegen den Dilettantismus auch zu manchem ungerechten Angriff habe hinreißen lassen. Am Schluß hebt der Verfasser besonders hervor, daß Lilli Lehmann, wenn sie in einer Opernaufführung mitwirkt, nicht den „üblichen Schlendrian" duldet, und daß sie auch dem Publikum, das ihre Liedervorträge besucht, Respekt vor der Kunst beigebracht hat. — „Lilli Lehmann" (anonym) (Berliner Börsen-Courier vom 24. November): Der Aufsatz enthält eine ausführliche Lebensbeschreibung, an deren Anfang auch Mitteilungen über Richard Wagners Freundschaft mit Lilli Lehmanns Mutter, Maria geb. Löw, stehen. — „Lilli Lehmann" von R(ichard) B(atka) (Wiener Fremdenblatt vom 18. November). Batka hält es für Lilli Lehmanns „edelsten Beruf", „der neuen Generation die Ideale der klassischen Gesangskunst fest in die Erinnerung zu prägen". Er tadelt es, daß sie in Wien Schumannsche Balladen gesungen hat, trotzdem sie „alles andere ist, nur keine epische, keine Balladensängerin, weil ihre ganze Gesangstechnik eben nicht auf der Basis des Wortes erwachsen ist." In ihrem Vortrag werde durch „theatralische Tricks" Schumann „meyerbeerisiert." Auch die Auswahl der von Lilli Lehmann in Wien gesungenen Schubertschen Lieder tadelt Batka scharf. Am Schluß veröffentlicht Batka die folgenden Stellen aus einem an ihn gerichteten interessanten Brief von Hermann Allmers, dem Dichter der von Brahms komponierten „Feldeinsamkeit": „Meine Dichtung soll das Gefühl des Aufgelöst- und Aufgegangensein im großen All wiedergeben, das ich in der Jugendzeit so oft empfunden hatte, wenn ich nach meiner liebgewonnenen Weise an schönen Sommertagen rücklings im hohen Grase lag, den Blick verloren im stillen, allmählichen Dahinziehen der schönen weißen mannigfaltigen Wolkengebilde hoch oben über mir im tiefen Blau, stundenlang Zeit und Welt vergessend. Und ebendieses ist, nach meinem Gefühl, in jener Musik höchstens nur in den ersten beiden Zeilen wiedergegeben. Viel einförmiger, verschwimmender und verklingender, ja, zuletzt fast verhauchend hätte ich's gewünscht, wenn die Töne dasselbe sagen sollten, was in Worten und Gedanken mein Gedicht wollte. So schön Meister Brahms' Weise auch tönt, hier hätte ich sie anders gewünscht."

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

68. **Georg Kaiser**: Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber. Kritische Ausgabe. Verlag: Schuster & Loeffler, Berlin und Leipzig 1908.

Ist es nicht seltsam, daß der große Meister, dem ein Richard Wagner nachrufen konnte: „Nie hat ein deutscherer Musiker gelebt als du!“ — daß dieser Meister, dem die Nation herrlichste Gaben zu danken hat, selbst kleineren späteren Geistern gegenüber bisher in der korrekten Herausgabe seiner Werke ungebührlich vernachlässigt wurde? Schumann und Mendelssohn, Liszt und Cornelius, um nur einige wenige Namen späterer Tondichter zu nennen, haben eine ihrer würdige Gesamtausgabe musikalischer und literarischer Werke teils schon erhalten, teils steht eine solche nahe in Aussicht; nur Weber gegenüber ist unsere Ehrenschuld noch nicht eingelöst. Als ein bedeutsamer Schritt auf dem Wege, das, was uns Weber vererbt hat, erwerbend zu besitzen, dürfen wir die neue erstmalig vollständige und gewissenhaft korrekte Ausgabe der literarischen Arbeiten des Meisters bezeichnen, eine Publikation, auf die Herausgeber wie Verleger wirklich stolz sein dürfen. Wer sich eingehend mit den Schriften C. M. v. Webers befaßt hatte, dem mußte wohl der trostlose Zustand der bisherigen Editionen aufgefallen sein. Die erste, von Th. Hell 1827f. besorgte Ausgabe war wenig verlässig und ist ziemlich selten geworden; die nachfolgende, vom Sohne Webers im dritten Bande seiner Weberbiographie abgedruckte Sammlung fußt fast durchweg auf der Hellschen Ausgabe, und die weitverbreitete Auswahl der Reclamschen Universalbibliothek stellt sich als ein unkritischer Auszug aus der ersten Ausgabe dar. Während die früheren Herausgeber sich meist mit dem Abdruck der (vielfach falsch gelesenen) Handschriften begnügt hatten, ist Kaiser mit großem Fleiß und Glück den Urdrucken nachgegangen und hat so nicht nur den Sinn mancher in den früheren Editionen ganz unsinnig erscheinender Sätze hergestellt, sondern auch eine größere Reihe bisher völlig verschollener Aufsätze erstmalig wiederaufgefunden. Da die Redaktion dieser Zeitschrift den Herausgeber durch Abdruck von Teilen seines Vorwortes und seiner Einführung selbst zu Worte kommen ließ, so kann ich mir hier ein Eingehen auf Details wohl ersparen. Nur die meines Erachtens sehr glückliche Einteilung der Schriften nach sachlichen Gesichtspunkten sei lobend erwähnt, während ich gestehen muß, die Einteilung des erläuternden Teiles nicht gerade praktisch zu finden. Der Inhalt des starken Buches setzt sich folgendermaßen zusammen: 1. Vorwort des Herausgebers. 2. Einführung des Herausgebers. 3. Bemerkungen des Herausgebers zur Geschichte der literarischen Arbeiten Webers. 4. Hauptteil: Webers Schriften. 5. Anmerkungen. 6. Register. Benutzt man das Werk von vorn, so muß man sich erst durch drei lange Abteilungen des Herausgebers hindurcharbeiten, bis man zum Text gelangt, wobei noch der Umstand erschwerend wirkt, daß die Geschichte der literarischen Arbeiten naturgemäß chronologisch angelegt ist, während der Text selbst sachlich geordnet ist. Der Herausgeber hat zwar versucht, durch die Einführung besonderer, in Rechtecke eingeschlossener Nummern hier die Übersicht zu erleichtern, doch ist dieser Ausweg meines Erachtens kein guter. Besser wäre es wohl gewesen, im Inhaltsverzeichnis in Klammer hinter jedem Aufsatz die Entstehungs- bzw. Publikationszeit anzugeben, die literarische Quellengeschichte jedoch in die Anmerkungen zu verweisen. Zum Beweis diene folgendes: Ich versuchte z. B. mich über Webers Stellung zur Sängerin Therese Grünbaum (die erste „Eglantine“) zu informieren. Nachdem ich im Register auf Seite 576 nachgesehen hatte, fand ich Webers Charakteristik der Sängerin auf Seite 329. Um nun die Textgeschichte dieses Aufsatzes zu erfahren, muß ich gemäß der in ein Rechteck eingeschlossenen Zahl 117 vorne herumblättern, bis ich nach einiger Mühe auf Seite XCV die Bemerkungen des Herausgebers über Entstehung, Urdruck usw. erreiche. Um jedoch die biographische Bemerkung des Herausgebers, die sich in Amerkung 51 findet, zu lesen, muß ich wieder rückwärts blättern, wo ich endlich auf Seite 543 auch diese finden kann. Das ist etwas gar umständlich, und so, hoffe ich, wird der Herausgeber bei Neuauflagen vielleicht doch noch eine andere Einteilung wählen. Nun noch einige kleinere Bemerkungen: Zu Webers „Zergliederung“ der zwölf Bachschen, von Vogler umgearbeiteten Choräle hat Kaiser dankenswerterweise als Probe zwei Choräle in Bachscher und Voglerscher Bearbeitung gegenübergestellt. Wer die seltene Originalausgabe einmal gesehen hat, wird wünschen, dies Verfahren auf sämtliche zwölf Choräle trotz des Umfangs einer solchen Publikation schon deshalb ausgedehnt zu wissen, weil wohl kaum ein Werk existiert, das in der Form von „Beispiel und Gegenbeispiel“ so eklatant den auch in den Weberschen Erläuterungen, die sonst unverständlich sind, zutage tretenden Gegensatz zwischen eherner Bachscher und weichlicher, schon fast romantischer Stimmführung aufdeckt. Die Ironie des Schicksals hat es gewollt, daß uns heute die Bachschen Choräle als „Beispiel“, die Voglerschen als „Gegenbeispiel“ erscheinen, — Weber aber (der damals ganz unter Voglerschem Einfluß stand, mit seiner Harmonik jedoch in dieser weich-romantischen Chromatik zeit seines Lebens verblieb) die Choräle natürlich im entgegengesetzten Sinne publiziert hatte. Zu der E. T. A. Hoffmann betreffenden Anmerkung No. 180 hätte sich der Herausgeber etwas besser informieren dürfen. „Vor ungefähr zwei Jahren“ ist keine Angabe von wissenschaftlicher Genauigkeit, auf die Kaiser doch Anspruch erhebt. Der Pfitznersche Undinenauszug erschien 1906 bei Peters. Auch die Bemerkung: Hoffmann „revanchierte [!] sich für die wohlwollende Besprechung seiner Oper durch Weber mit einer durch Parteilichkeit getrübten Kritik des Freischütz“ ist schief, ebenso wie (im Vorwort Seite XXV) die resumierende Anschauung der Hoffmannschen Schriften: „Bei alledem: kein Faustschlag [!], keine von weitem [!] schon bemerkbare Tendenz [?], kein ‚hier stehe ich und kann nicht anders‘ [?]“. Es ist hier nicht der Ort, das näher zu begründen, da es mir widerstrebt, eine Besprechung der Weberschen Schriften zu einer Apologie Hoffmanns

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und meiner Ausgabe seiner Schriften zu machen, weil Kaiser in der Zeitschrift der „Internationalen Musikgesellschaft“ eine Besprechung meiner Ausgabe zu einer oratio pro domo seines Weber recht ausgiebig benutzt hat. Da sich versteckte Polemik auch hier wieder vorfand, war ich zu meinem großen Bedauern genötigt, mit einigen Worten auch darauf zurückzukommen. Von kleinen Versehen, die mir noch auffielen, wären zu berichtigen: Anmerkung 251 der Titel des Moselschen Buches („Versuch einer Ästhetik des dramatischen Tonsatzes“). In Anmerkung 253 hätte darauf hingewiesen werden müssen, daß das von Weber angegebene Geburtsjahr Marschners falsch ist. Das sind nur Kleinigkeiten. Wichtiger ist die Frage bezüglich des Seite 500 abgedruckten Abschnittes aus „Tonkünstlers Leben“ (7. Kapitel, während auf Seite CXXII infolge eines Druckfehlers 2. Kapitel steht). Der Herausgeber hat es, obwohl er in dem von ihm zitierten Nohlschen Buch den Hinweis auf die Wiener Hofbibliothek, die das Manuskript besitzt, hätte finden können, nicht der Mühe wert erachtet, sich Einblick in das Original zu verschaffen, und fertigt also die Nohlsche Ansicht, der Abschnitt gehöre nicht zu „Tonkünstlers Leben“, ohne Angabe von Gründen einfach als „fälschlich“ ab. Aber Nohl, der übrigens das Manuskript in geradezu skandalöser Weise falsch las und so einen viel inkorrekteren Abdruck als die dem Erstdruck folgenden Herausgeber Hell und Max v. Weber zustande brachte, hat wohl doch recht, soweit sich nach der Beschaffenheit des Originalmanuskripts urteilen läßt. Vor allem hätte Kaiser aus dem Manuskript das genaue Datum gewinnen können, während er sich so mit der unrichtigen Jahreszahl 1811 begnügt. Die Überschrift des Manuskripts lautet: „Den 18. Jänner 1810. Nachts 11 Uhr“, und es handelt sich wahrscheinlich um ein rasch hingeworfenes, sehr flüchtig geschriebenes Tagebuchblatt (vielleicht auch Brieffragment), das einen hochinteressanten Einblick gerade in die bewegte Stuttgarter Zeit bietet — während es in die Darmstädter Zeit gar nicht paßt. Nohl, der zuerst 1811 angab, war folgendermaßen zu seinem Irrtum gekommen: Weber hatte in der Erregung zuerst 1801 geschrieben, korrigierte dann aber die Verstellung der Einer und Zehner durch Verdickung der Striche, wobei die Verstärkung der Null in einen dicken Strich zusammenfloß. Infolge der Nichtberücksichtigung des Manuskripts hat Kaiser in diesem Abschnitt auch eine falsche, den Sinn ins Gegenteil verkehrende Lesart beibehalten. Seite 501 Zeile 11 von unten muß es heißen: „ich kannte nicht (statt: „nur“) die zarten Bande der Bruder- und Schwesterliebe“. Soweit meine ergänzenden Bemerkungen, die lediglich der Absicht entsprangen, das vorzügliche Werk, das in der Bibliothek keines Musikers und Musikfreundes fehlen sollte, für künftige Auflagen, die hoffentlich bald nötig sein werden, einer immer höheren Vervollkommnung zuzuführen. Dr. Edgar Istel

69. **Bach-Jahrbuch. 4. Jahrgang 1907.** Im Auftrage der Neuen Bachgesellschaft herausgegeben von Arnold Schering. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Während die Alte Bachgesellschaft sich die Monumentalisierung der Schöpfungen J. S. Bachs zur Aufgabe gemacht und diese Aufgabe durch eine kritische Gesamtausgabe seiner Werke im ganzen glänzend gelöst hat, will die Neue Bachgesellschaft aus jener notwendig gewesenen Monumentalisierung wieder heraustreten, die Kunst des alten Großmeisters wieder lebendig werden lassen, ja lebendiger denn je und insbesondere lebendiger als in der Zeit ihrer Entstehung, der sie nur anderthalb Jahrhunderte eigentlich voraufgeeilt war. Unsre musikalische Gegenwart ist bereits auf dem besten Wege, für diese Kunst nicht nur mit dem Verstande gewonnen zu werden, sie nicht nur zu bewundern, sondern auch sie zu lieben. Bis weit in die sogenannten Volkskreise hinein kann man dies erfreulicherweise beobachten; ja es drängt sich bei diesen Erscheinungen immer wieder die Vermutung auf, daß eine Weiterentwicklung des menschlichen Ohres stattgefunden haben müsse, und daß dieses jetzt zum Anhören und Aufnehmen polyphoner und polyrhythmischer Musik in weit höherem Grade befähigt sei als noch im 18. Jahrhundert. Die noch vorhergehende kontrapunktische Musik mit ihren unerhörten Künsteleien spricht insofern nicht dagegen als sie mehr für das Auge denn für das Ohr bestimmt war. Wir aber heutzutage mit unserm verfeinerten Gehör können dem Schicksal nicht genug dankbar sein dafür, daß es uns in jenem früheren Zeitalter aufblühender deutscher Klassizität schon einen großen Musiker gab, der mit solch verfeinertem Ohre eine Fülle von Kunstwerken schuf, an denen wir unser Gemüt in höchstem Maße erfreuen und laben können, während unser Verstand darüber staunt: Johann Sebastian Bach! Die Neue Bachgesellschaft ist somit ebenso eine künstlerische Notwendigkeit, wie die Alte Bachgesellschaft eine kunstwissenschaftliche war. Daß aber die neue Gesellschaft gleichwohl auf echt musikwissenschaftlichem Grund und Boden steht, daß sie exakte Bachforschung treibt: davon geben ihre Bach-Jahrbücher ein ebenso vortreffliches als erfreuliches Zeugnis ab. Das vierte Jahrbuch ist nun vor kurzem erschienen. Da der Raummangel verbietet, hier näher auf die Darbietungen des Buches einzugehen, so sollen nur die Titel der darin enthaltenen Aufsätze genannt, deren Lektüre aber den kunstfreundlichen Lesern selbst überlassen werden: Joachim. Nachruf. — Predigt, gehalten auf dem dritten Deutschen Bachfest in Eisenach im Gottesdienst der Georgenkirche am 27. Mai 1907 vom Geh. Kirchenrat Prof. D. Georg Rietschel; Wilhelm Nelle (Hamm): Sebastian Bach und Paul Gerhardt; B. Fr. Richter (Leipzig): Stadtpfeifer und Alumnen der Thomasschule in Leipzig zu Bachs Zeit; Landmann (Eisenach): Angeblich von J. S. Bach komponierte Oden von Chr. H. v. Hoffmannswaldau; Reinhardt Oppel (Bonn): Die neuen deutschen Ausgaben der zwei- und dreistimmigen Inventionen; Max Schneider (Berlin): Thematisches Verzeichnis der musikalischen Werke der Familie Bach (I. Teil). — Mitteilungen. — Kritiken (Schering). — Bericht über die Mitgliederversammlung der Neuen Bachgesellschaft in Eisenach (Mai 1907).

Kurt Mey

70. **Emil Sutro:** Das Doppelwesen des Denkens und der Sprache. Heraus-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegeben unter dem Protektorat der Internationalen physio-psychischen Gesellschaft, Berlin und Newyork.

Wie wir aus dem vorliegenden Werke erfahren, hat der Verfasser bereits in zwei früheren Studien „The Basic Law of Vocal Utterance" (New York, 1894) und „Duality of Voice and Speech", deutsch erschienen 1902 in Berlin als „Das Doppelwesen der menschlichen Stimme" [1]), die Grundzüge seiner Lehre niedergelegt. Über den Inhalt dieser früheren Veröffentlichungen belehren uns ein Anhang, eine „Einführung" und eine Zusammenstellung von Kritiken aus der deutschen, englischen und amerikanischen Presse; alles das zusammen macht etwa den dritten Teil des neuesten Buches aus. Dazwischen eingestreut finden wir den Prospekt einer „Internationalen physio-psychischen Gesellschaft", die sich mit den Bestrebungen Sutros identifiziert und ihre Zwecke in sieben Hauptpunkten auseinandersetzt. Wer sich berufsmäßig mit dem Studium neuer gesangtheoretischer Werke befaßt, ist schon daran gewöhnt, daß darin alle früheren Bestrebungen auf diesem Gebiet für verfehlt, ja für Unsinn erklärt werden, um dann die neue, alleinseligmachende Methode des Verfassers in um so helleres Licht zu setzen. Aber Sutro geht noch einen Schritt weiter. Er behauptet nicht nur, daß alle bisherigen Versuche, die Stimme und Sprache des Menschen wissenschaftlich zu erklären und künstlerisch zu bilden, im Dunkeln herumgetappt seien, sondern er ist der Überzeugung, daß durch seine „Entdeckungen" eine vollkommene Umwälzung nicht nur der Gesangtheorie, nein, auch aller psychologischen Doktrinen, ja der gesamten modernen Weltanschauung erfolgen werde, die der Entdeckung Amerikas durch Columbus, der Begründung des heliozentrischen Weltsystems durch Kopernikus gleichzustellen ihm die Bescheidenheit nicht verbietet. Über den Weg, der den Verfasser zu seinen Forschungsergebnissen führte, erfahren wir, daß er, ein Kind des Rheinlands, in jungen Jahren nach den Vereinigten Staaten ausgewandert ist und dort in dem Bestreben, sich eine idiomatisch genaue Aussprache des Englischen anzueignen, die Vorgänge in der Lautbildung genau zu beobachten, zu beschreiben und zu erklären bemüht war. Dabei habe er eine gegensätzliche Verschiedenheit der englischen und der deutschen Lautbildung herausgefunden und die Tatsachen festgestellt, „daß nicht nur der über der Zunge gelegene Teil der Mundhöhle an der Lautbildung beteiligt, sondern daß namentlich auch der bis dahin von den Phonetikern ganz außer acht gelassene Unterzungenraum mit dem fraenum linguae ... von der allergrößten Wichtigkeit für dieselbe sei", ferner, „daß nicht bloß die Luftröhre den Zwecken der Atmung und Stimmbildung diene, sondern daß auch durch die Speiseröhre eine Atmung erfolge und in ihr eine Tonbildung statthabe." Daß Sutro mit dieser „Entdeckung der Stimme der Speiseröhre", worauf eingestandenermaßen seine ganze Lehre beruht, bei den Physiologen keine große Gegenliebe finden würde, war vorauszusehen. So finden wir denn auch in einer der angeführten Kritiken, gegen die der Verfasser polemisiert, den Satz: „Wenn ein Mann alle Gesetze der Wissenschaft gänzlich außer acht läßt, fehlt es an einer gemeinsamen Grundlage für eine Diskussion" (S. 243). Ein günstiger gestimmter Vertreter der ärztlichen Wissenschaft springt Sutro allerdings mit dem schönen Satze bei: „Daß das sympathische Nervengeflecht des Ösophagus-Magenschlauches in seinen Lymph-Ernährungswegen in Relation mit den vitalen Funktionen des Larynxplexus steht, ist anatomische Tatsache"; aber auch dieser Kritiker teilt nicht Sutros Ansicht, daß der Magenschlauch die „tönende Luft" genannte Resonanzstimme erzeuge. (Seite XXXVII) Indeß rechnet der Verfasser auch garnicht auf Zustimmung bei den gegenwärtigen Vertretern der medizinischen Wissenschaft, die nach ihm alle in einer einseitigen materialistischen und monistischen Weltanschauung befangen sind. Dagegen setzt er seine Hoffnung auf die Musiker und Gesanglehrer, bei denen er ein größeres Verständnis für das Doppelwesen der Sprache, in dem sich geistige und materielle Faktoren mischen, annimmt. „Die Musiker müssen die Physiologen unterrichten, nicht umgekehrt." (Seite 209.) Übrigens dürften darüber, daß jeder bewußten Stimmäußerung ein seelisch-materielles Doppelwesen eigen ist, denkende Menschen auch schon vor dem Verfasser einig gewesen sein. Aber seine Ansicht, daß „durch die Hemisphären des Thorax und des Abdomens die Doppelnatur der organischen Wesen im allgemeinen und des Menschen im besondern dargestellt werde, dergestalt, daß erstere als Ganzes seelische und letztere als Ganzes genommen materielle Faktoren repräsentiert", wird wohl nur von den Mitgliedern der „Internationalen physio-psychischen Gesellschaft" geteilt werden. Solche Behauptungen beruhen in der Tat, wie der Verfasser im Vorwort zugibt, mehr auf „Suggestionen" als auf unantastbaren Gesetzen, und ein amerikanischer Beurteiler, der das Buch als „eine Art vokaler Theologie" bezeichnet, hat wirklich den Nagel auf den Kopf getroffen. Der größere Teil der Ausführungen des Verfassers gehört nicht vor das Forum der „Musik"; mögen sich zünftige Philosophen und Naturforscher eingehender mit seinen wunderlichen Gedankengängen befassen! An dieser Stelle muß ich mich darauf beschränken, auf seine gesangtheoretischen Bemerkungen kurz einzugehen, an die man um so höhere Erwartungen knüpfen darf, als er auf Seite 25f. sagt: „Tatsächlich hat es noch niemals einen Lehrer des Gesanges gegeben, der diesen Namen wirklich verdient hätte, weil der Unterrichtsgegenstand selbst niemals verstanden worden ist. Man kann doch nicht lehren, was man selbst nicht versteht!" Der Verfasser glaubt nun mit der Forderung, daß man schon bei den ersten gesanglichen Studien den Stimmton stets als eine seelische Äußerung aufzufassen und zu behandeln habe, daß man dem Schüler also den Gesang auf der Grundlage einer naturgemäßen und ausdrucksvollen Sprache beibringen müsse, etwas besonders Neues zu sagen. Über die geheimnisvolle Wechselbeziehung zwischen Geist und Materie kann uns indeß Emil Sutro trotz seiner „Entdeckung der Stimme des Ösophagus"

[1]) Angezeigt in der „Musik", Jahrgang 3, Heft 11, S. 359.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ebensowenig endgiltig aufklären wie bedeutendere Denker vor ihm. Und wenn er der heutigen Gesangspädagogik einen übertriebenen Kultus des „Skalensingens“ immer wieder vorwirft, so übersieht er dabei, daß die Gesangskunst neben ihrer sprachlich-poetischen auch eine musikalisch-instrumentale Seite hat, die wie jede künstlerische Fertigkeit nur durch ausdauernde mechanische Übung gelernt werden kann. Die Empfehlung des „Summlautes [?] B“ als zweckmäßigster Grundlage für die Tonstudien und „unvergleichlichen Mittels für die reine Intonation [!]“ unterscheidet sich in nichts von den Hausmittelchen, mit denen so viele Gesangslehrer der „alten Schule“ arbeiten; und die „Entdeckung eines neuen Vokals“, aus dem sich angeblich „alle übrigen Vokale der englischen Sprache herleiten lassen“ (gemeint ist das offene O), beruht wie das ganze darüber handelnde Kapitel nur auf unklaren und wenig durchdachten Beobachtungen. Ernst Wolff

71. **C. L. Hanon**: Der Klaviervirtuose, 60 Übungen. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Die übliche Blütenlese geisttötender Fingerübungen. Sie sind zwar preisgekrönt und durch zahlreiche Gutachten besonders empfohlen. Das hilft aber nichts, daß wir gegen solche Machwerke rücksichtslos vorgehen. Denn unser Standpunkt ist heute ein anderer als anno 1876. Wir wissen, daß eine Million solcher und ähnlicher Übungen nicht im mindesten üben, wenn sie falsch ausgeführt werden, und daß sie sich erübrigen, wenn man die wenigen Bewegungstricks, die unser Organismus (Arm-, Hand- und Fingerfunktionen) zuläßt, „heraus“ hat. Dagegen verschlägt es nichts, daß im Gegensatz zu anderen Fingermartern diese Übungen fortlaufend gebildet sind. Geradezu naiv sind das Vorwort und das Schlußwort. Übung No. 36 enthält die reizendsten Daumenuntersatzübungen. Übung No. 51 propagiert die liebliche Handgelenkoktave, die trotz Empfehlung absoluter Losigkeit selbiges so herrlich und so baldigst übermüdet. Nur Übung No. 44 und 58 sind in der Absicht korrekt, wenn auch ohne jede Begründung. Ebenso ist das „Tremolo“ leidlich erklärt. Viele der Formen sind gut konstruiert, sie alle aber von unserem modernen Standpunkt aus entbehrlich.

Rudolf M. Breithaupt

MUSIKALIEN

72. **Julius Wachsmann**: „Sommernächte“. Drei Gesänge. op. 9. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Drei Gedichte: „Mondnacht“ von Angelica v. Hörmann, „Schöne Nacht“ von Karl Busse und „Traumsommernacht“ von O. J. Bierbaum hat sich der Komponist zur Vertonung gewählt und als Klangmittel beim ersten einen dreistimmigen Frauenchor, zwei Hörner und Violine, beim zweiten eine Baßstimme und Klavier und schließlich einen dreistimmigen Frauenchor, Mezzosopran- und Baßsolo, zwei Hörner, Harfe und Violine benutzt. Die Gleichartigkeit der Stimmung in allen drei Liedern erzeugt eine gewisse Eintönigkeit, davon aber abgesehen ist es dem Komponisten doch nicht gelungen, trotz der gewiß sehr sorgfältig ausgedachten Klangmischung die satte Klangpracht zu erzielen, die seine poetischen Vorwürfe brauchen. Man sehe die Einleitung zu No. 1, wo die einleitende Violinfigur vom Horn imitiert wird, das klingt leer; man sehe die beiden Ritornelle der Hörner, das klingt nicht, und sehe das Verweben der beiden Hörner in den Frauenchor, bei dem man sich unwillkürlich fragt, ob da nicht Tenor- und Baßstimmen viel wärmer klängen. Wie man so etwas macht, hat uns Brahms doch gezeigt. Auch das Lied für Solobaß ist gemacht. Sehr anständig und sorgfältig — aber gemacht, nicht gewachsen. Für die Bierbaumsche „Traumsommernacht“ hat der verstorbene Meister Thuille dem Komponisten eine sehr unbequeme Nachbarschaft gegeben. Wer diese tiefleuchtende Weise kennt, der kann an der Wachsmanns schwer Gefallen finden. Auch hier begleiten die beiden Hörner den Frauenchor mit einem Satze, der nach Männerstimmen schreit. Worte wie „Brunnen rauschen leise, die Trauerweide wiegt sich sacht, der Mond in voller Pracht zur Wolkenreise steigt empor“, werden gesungen, und die begleitende Harfe, das Klavier und die Violine — pausieren, bei einer Stelle, die nach Tonmalerei dringend verlangt. Und so kommt man zu keiner rechten Freude, der Komponist kann einen nicht überzeugen, man glaubt nicht an ihn — schade! Paul Hielscher

73. **Paul Scheinpflug**: Zwei Männerchöre. op. 10. Heinrichshofens Verlag, Magdeburg.

Der erste der beiden Chöre, „Selige Nächte“, nach dem Gedicht von Karl Henckell, ist gedacht für Chor, Doppelquartett und Solovioline. Mit diesem Apparat lassen sich schon eine Menge Nuancen erzielen, und der Komponist hat auch mit großer Gewandtheit und feinem Sinn für Koloristik die Farben in allen möglichen Weisen gemischt; daß er dabei die Technik bis ins Kleinste souverän beherrscht, ist bei seinem Namen so gut wie selbstverständlich. Ich finde aber, daß er trotz aller Versuche, möglichst viel Stimmung zu machen, gerade die Stimmung des Henckellschen Gedichtes gar nicht getroffen hat; seine Musik ist viel zu unruhig in der Modulation, reißt uns wild und aufgeregt aus einer Tonart in eine ganz neue, weit, weit entfernte; die Violine kapriziert sich zu sehr auf technische Kunststücke; sie sollte nur Stimmungserregerin sein und ist in Wirklichkeit Konzertvirtuosin, begleitet vom Chor. Die geschilderte Eigenart des Werkes bringt es mit sich, daß dieses Werk enorm schwer ist; was Scheinpflug von den Sängern an Treffsicherheit verlangt, das ist kaum zu sagen und kaum zu machen. Und selbst wenn sich ein Chor von eminent musikalischen Kräften fände, der das Stück vorzüglich vortragen würde — selbst dann zweifle ich noch, daß es wirken wird. Ganz ähnliches gilt von dem zweiten Chor: „Der Eidervogel“ (Gedicht von Ibsen). Auch er wird nicht wirken, weil er nicht „chormäßig“ gearbeitet ist. Ein Männerchor, der auf c-moll unmittelbar fis-moll singen soll, wird sehr schwer zu finden sein. Aber ganz abgesehen davon: Scheinpflug will, so scheint's, mit Gewalt allem aus dem Wege gehen, was nur einigermaßen natürlich ist; seine Harmonik und Rhythmik wird deshalb gekünstelt und geschraubt, die Schwierigkeiten steigern sich bis zur Unausführbarkeit. Der beste Chor

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wird die kleine fugierte, chromatische Stelle „Und flieht aus dem kalten, ungastlichen Land“ nicht rein singen; Folgen wie: as h b h oder des c h g c d, sind — ich spreche hier als Praktiker — zu schwer zu treffen. Selbst der Umstand, daß Scheinpflug in diesem Chor die Stimmung des Textes sehr gut trifft, ist für mich nicht schwerwiegend genug, um eine tiefgehende Wirkung des Werkes anzunehmen.

74. **Theodor Streicher**: Chorliedchen aus den „Jungfern von Bischofsberg“ von Gerhart Hauptmann für gemischten Chor und Orchester. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Der Komponist verfällt in den Fehler vieler moderner Lyriker: er schießt mit Kanonen nach Sperlingen. Statt für die einfachen Worte Hauptmanns einen entsprechenden musikalischen, also wirklich stilgemäßen Ausdruck zu suchen, hüllt er sie in einen förmlichen harmonischen Nebel von alterierten Akkorden, wilden Modulationen, gewagten Stimmführungen; die Lerchen jauchzen ihr „Tirili“ in d-moll, um über c-e-g-ais, fis-moll schließlich in B-dur zu landen! Doch man würde sich selbst das noch gefallen lassen, wenn es schön klänge: aber Streicher hat diese an sich harmlose und auch rhythmisch einfache Melodie so verklausuliert, daß sie mit ihrer gespreizten harmonischen Unterlage einen höchst unangenehmen ausgeklügelten Eindruck macht. Eine tiefgehende Wirkung kann ich mir beim besten Willen nicht davon versprechen.

Dr. Max Burkhardt

75. **Arnold Mendelssohn**: Geistliche Lieder für Gemeinde und Haus mit Begleitung der Orgel, des Harmoniums, oder des Klaviers, im Auftrag Großherzoglichen Oberkonsistoriums als Anhang zum Choralbuch bearbeitet. Verlag: Johs. Waitz, Darmstadt 1907.

Das Heft bringt in meist vierstimmigem Satz 27 Lieder für die christlichen Festzeiten, 45 Lieder allgemeineren Inhaltes für das „christliche Leben“, nebst einigen Ergänzungen. Es schließt sich eng an den im Großherzogtum Hessen-Darmstadt eingeführten Anhang zum Gesangbuch für Jugendgottesdienste und für freie Versammlungen der Gemeinde an. Neben einer Anzahl jedermann bekannter und in ähnlichen Sammlungen stets enthaltener Volksweisen finden sich auch weniger bekannte gutgewählte Lieder älterer Komponisten, sowie Originalbeiträge von Arnold Mendelssohn, die den schlichten Volkston aufs glücklichste treffen, hierunter namentlich Nr. 73: „Schmückt das Fest mit Maien“. Der Satz geht mit Septimenakkorden etwas freier um als sonst der übliche Choralsatz, was durchaus angemessen ist. Indes ließe sich vielleicht darüber streiten, ob nicht das alte „In dulci jubilo“ ohne moderne Septimen echter klingt.

76. **Sigfrid Karg-Elert**: Kompositionen für Orgel. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Es liegen uns mehrere Kompositionen des eifrigen Förderers der Harmoniumkunst vor, die für den Orgelspieler beachtenswert sind. In der Passacaglia in es-moll, op. 25 B, bauen sich über einem 24 taktigen Ostinato von nordischer Melancholie im ganzen 20 Variationen verschiedenen Charakters auf, deren einzelne sich (z. B. Grave e lugubre, S. 15, ferner Andante dolendo, S. 22, mit „Aus tiefer Not“ als Gegenthema, und das Schluß-Grave) durch harmonische Schönheiten und großen Stimmungsgehalt auszeichnen, während wieder einige mehr formales Interesse beanspruchen. Das Werk, das in mächtiger Steigerung ausklingt, ist wie geschaffen dafür, den Farbenreichtum einer modernen Orgel ins rechte Licht zu stellen, und dürfte für Spieler wie Hörer eine willkommene Konzertnummer sein. — Opus 34 B. Improvisation: Ostinato e fughetta. An Enrico Bossi. Die Widmung weist schon auf die Konzeption dieses gefälligen Stückes hin, das durch romanische Weichheit, wie sie der französischen Schule eigen ist, gekennzeichnet ist. Eine pastorale Sommertagsstimmung liegt über dem Ganzen. — Opus 36 II B. Interludium. Eine weihevolle Stimmung, wie wenn wir „mit frommem Schauder“ in ein Heiligtum einträten. Das Stück kann im kirchlichen Gebrauche gar wohl Verwendung finden, ebenso wie das Angelus (op. 27, 5 B) und die Benediktion (op. 33, 4 B), die zwar weniger originell, aber immerhin ansprechend sind. — Die Paul Homeyer gewidmete Phantasie und Fuge D-dur, op. 39 B, vorwiegend homophon, bietet bei nur mittlerer Schwierigkeit Gelegenheit zur Entfaltung aller orgeltechnischen Spezialitäten als wuchtiger Akkordfolgen, durchsichtiger Passagen und Skalen, wie auch gut phrasierten Legatospieles. Ohne hervorragend originell in der Erfindung zu sein, dürfte dieses Opus doch seine Wirkung nicht verfehlen. In der Fuge ist, der Strenge zuliebe, der Kontrapunkt stellenweise hart, führt sogar zu musikalischen Unverständlichkeiten (S. 11, Takt 1; S. 12, Takt 1; S. 13, Takt 1 und 2) zum Nachteil für das sehr ansprechende und gut erfundene Thema. — In Anlehnung an die ältere Musik sind die Entrata und Sarabande (aus der D-dur Partita op. 37), sowie das Präambulum festivum (op. 64, 4) geschrieben, anspruchslose Kompositionen, die auch ihre Freunde finden werden. — Endlich sei noch hingewiesen auf eine Reihe Rameauscher Stücke, die Karg-Elert für Harmonium, insbesondere das Titz-Kunstharmonium bearbeitet hat. Sie sind zum Teil bekannt als anmutige Klaviernummern (z. B. La Poule, Tambourin) historischer Programme und sprechen für sich selbst.

Dr. Ernst Schnorr v. Carolsfeld

77. **Joh. Seb. Bach**: Sonaten und Partiten für Violine allein. Herausgegeben von Joseph Joachim und Andreas Moser. 2 Hefte. Verlag: Ed. Bote & G. Bock, Berlin.

Sicherlich hat kein anderer Geiger für die Popularisierung der sechs Sonaten (oder vielmehr der drei Sonaten und drei Partiten) für Violine solo von Bach so viel getan als Joachim; unermüdlich hat er einzelne Sätze daraus bis in sein höchstes Alter in Konzerten vorgetragen und seine Schüler zum Studium dieser Sonaten angehalten. Wenn jetzt nach seinem Tode eine neue Ausgabe erscheint, an deren Redaktion er noch auf dem Totenbette den regsten Anteil genommen haben soll, so ist damit sicherlich ein alter Wunsch verschiedener Schülergenerationen erfüllt worden. Diese neue Ausgabe ist so eingerichtet, wie die alte von Ferdinand David, die Joachim wohl selbst immer benutzt hatte: in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kleinem Druck ist der ursprüngliche Bachsche Text mitgeteilt, während gleichzeitig in großem der mit Fingersatz, Bogenstrichen, dynamischen Zeichen usw. versehene Notentext geboten wird, wie er nach der Ansicht der Herausgeber gespielt werden soll. Der ursprüngliche Text Bachs wird nicht nach den beiden bisher als maßgebend angesehenen Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Berlin abgedruckt, sondern nach einer bisher nicht beachteten Reinschrift Bachs vom Jahre 1720, die der Witwe des früheren Leipziger Thomaskantors Wilh. Rust gehört und Joachim erst vor zwei Jahren durch Vermittelung des Herrn Dr. Erich Prieger bekannt geworden war. Ob diese neue Handschrift wirklich diese Bevorzugung verdient, bedarf entschieden noch eingehender philologischer Untersuchung. Jedenfalls bietet die vorliegende Ausgabe, in deren Vorwort die hauptsächlichsten Abweichungen von der Bachschen Handschrift zusammengestellt sind, sehr viel Interessantes im einzelnen und wird oft zur Vergleichung neben anderen Ausgaben, unter denen mir die von Friedrich Hermann bei Breitkopf & Härtel herausgegebene die brauchbarste und auch am besten ausgestattete zu sein scheint, herangezogen werden müssen.

78. **Max Reger:** Sechs Vortragsstücke (Suite in a-moll) für Violine und Pianoforte. op. 103a. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Hätte Reger immer solche lebensvolle und erfindungsreiche Werke geschrieben, wie diese kleine Suite, so wäre er längst allgemein durchgedrungen und hätte sich einen bleibenden Platz in der deutschen Hausmusik erobert. Von den sechs Sätzen (Präludium, Gavotte, Aria, Burleske, Menuett, Giga) macht höchstens die Gavotte den Eindruck des Gesuchten. Das Präludium fesselt gleich ungemein, besonders fällt das zweite Thema ins Ohr. Die Aria soll wohl ein Ersatz für die bekannte, meist auf der G-Saite gespielte Arie aus der Bachschen Orchestersuite in D-dur werden, an die sie im Anfang stark erinnert. Die Burleske trägt ihren Namen mit Recht. Von entzückendster Melodik ist das Menuett, dessen Trio ganz eigenartig wirkt. In der Giga, die frisch und lustig ist, hat der Komponist ohne jeden Schaden für die Wirkung und Ursprünglichkeit seine ganze kontrapunktische Kunst gezeigt. Ein großer Vorzug dieser Stücke, die zu dem Wohlklingendsten gehören, was Reger je geschrieben hat, ist ihre leichte Spielbarkeit. Es müßte mich sehr wundern, wenn sie nicht großen Absatz fänden.

79. **Sigismund Stojowski:** Konzert in G für Violine. op. 22. (Ausgabe mit Klavier.) Verlag: Arthur P. Schmidt, Leipzig.

Für Stojowskis Kompositionen habe ich immer eine kleine Schwäche gehabt, seine Violinsonate z. B. sehr gern gespielt, seiner Orchestersuite größte Verbreitung gewünscht. Aber vorliegendes Konzert, das, wenn ich nicht irre, vor neun Jahren in einem populären Konzert des Berliner Philharmonischen Orchesters von Lad. Gorski (?) aus dem Manuskript gespielt worden ist, bedeutet für mich eine ziemliche Enttäuschung. Es ist zwar dankbar für das Soloinstrument geschrieben, aber die Themen hinterlassen keinen rechten Eindruck, so geistreich sie auch zum Teil erdacht sind. Es fehlt ihnen inneres Leben und Großzügigkeit. Am wirkungsvollsten dürfte das Finale sein. In rhythmischer Hinsicht bietet dieses Konzert manches Anregende. Möglich, daß es mit Orchesterbegleitung sich weit vorteilhafter repräsentiert als mit Klavier, aber eine bleibende Stätte im Repertoire unserer Geiger dürfte ihm leider nicht beschieden sein.

80. **Akos von Buttykay:** Sonate für Pianoforte und Violine. op. 10. Verlag: J. H. Zimmermann, Leipzig.

Eine prächtige, farbenreiche und großzügige Sonate, für beide Instrumente sehr brillant gehalten. Der erste auch durch seinen architektonischen Aufbau bestechende Satz hat ein höchst energisches Hauptthema und ein sehr melodiöses zweites, das auch in der etwas opernhaften Coda verwendet wird. Durch einfache Innigkeit nimmt das liedmäßige Adagio mit dem etwas unruhigen Zwischensatz ein. Echt ungarisch ist das feurige Finale, das gut gespielt zündend wirken muß. Wilh. Altmann

81. **Eugen d'Albert:** „Zierlichkeit des Schäferlebens". Für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Das aus „Des Knaben Wunderhorn" stammende Gedicht hat d'Albert auf eine Art in Musik gesetzt, die einerseits dem anmutigen, zierlichen Wortlaut aufs beste gerecht wird, andererseits aber doch den modernen Musiker erkennen läßt, so daß man es hier durchaus nicht mit einem musikalischen Anachronismus zu tun hat. Das offenbart sich schon dadurch, daß der Komponist das kurze, gleichsam trippelnde Einleitungsmotiv im späteren Verlaufe als Zwischenspiel verwendet und es dabei immer neu zu harmonisieren und dem Inhalt der folgenden Strophe anzupassen weiß, bis es am Schlusse noch einmal als Nachspiel erklingt, begleitet von einer chromatischen Abwärtsbewegung im Staccato. Überaus reizvoll und stimmungsecht ist die Führung der Singstimme, die sich durch zahlreiche gelungene Nachahmungen von Naturklängen und Bewegungen auszeichnet. Besonders schön ist die As-dur-Stelle „Bald geh' ich leise". Die Klavierbegleitung ist sehr einfach, wie es der Charakter des Ganzen erfordert.

82. **Max Schillings:** „Herbstbild". Lied. Verlag: C. F. Kahnt Nachfolger, Leipzig.

Der Komponist hat in diesem Liede den Versuch gemacht, das Naturgeräusch, aus dem das ernste Gedicht Hebbels herausgeboren ist, mit den einfachen Mitteln des Klaviers nachzuahmen und zur Grundstimmung des Liedes zu machen. Das ist ihm überraschend gelungen. Das Rascheln der Blätter wird durch die Triole, das Fallen der Früchte durch die Abwärtsbewegung und ihr Aufschlagen auf dem Boden durch die Viertel- bzw. Achtelnote treffend gekennzeichnet, womit jeder Takt abschließt. In dieser wirklich neuen und in ihrer Art genialen Erfassung des musikalischen Moments in dem vom Dichter geschilderten Naturvorgang liegt meiner Empfindung nach der Hauptwert dieser Komposition. Die Singstimme, die ruhig geführt ist, tritt dagegen scheinbar zurück, muß aber gerade dadurch einen höchst wirksamen Gegensatz zum Klavier erzeugen, der dem Gesamteindruck nur förderlich sein kann. F. A. Geissler

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

AMSTERDAM: Die schon oft totgesagte Niederländische Oper ist wieder zu neuem Leben erwacht, und zwar ist diesmal eine tatkräftige Frau, Frl. C. Esser, Direktorin der Schule für vokale und dramatische Kunst, mit einem neuen Unternehmen „Noord Nederlandsche Opera" auf den Plan getreten. Sie beabsichtigt die Wiedergabe der Opern nach Möglichkeit in der Originalsprache und hat den ersten glücklichen Griff mit der Aufführung von Zoellners „Versunkener Glocke" getan, über die sich der Komponist aufs rühmlichste ausgesprochen hat. Ein großer Teil des Erfolges ist hierbei dem tüchtigen Kapellmeister Rasse zuzuschreiben, der auch „De Bruid der Zee" von Blockx zu stimmungsvoller Wiedergabe brachte. — Der „Opernverein", der jährlich vier deutsche Opern durch bewährte deutsche Kräfte zur Aufführung bringt, hatte mit d'Albert's „Tiefland" einen bedeutenden Erfolg, so daß das Werk wiederholt werden mußte. Die Hauptrollen waren vortrefflich besetzt durch Frieda Felser-Köln (Martha), Jos. Tyssen-Frankfurt (Pedro), Hermann Weil-Stuttgart (Sebastiano). Besonders Tyssen bot als Pedro sowohl in gesanglicher als schauspielerischer Beziehung eine tiefergreifende Leistung. Die Direktion Otto Lohses aus Köln und das vorzügliche Utrechter Orchester trug zu dem Erfolge des echt aus dem Leben gegriffenen Werkes weiterhin bei. — Bei der „Opera royal français" gastierte die hier stets hochgefeierte Sigrid Arnoldson und sang zum ersten Male Massenets Manon in hinreißender Weise. — Im übrigen steht auch Niederland im Zeichen der Operette. Eine ganze Anzahl Gesellschaften, darunter eine sehr gute deutsche unter Miksa Preger mit Spielmann, Grete Meyer, W. Grabitz tanzen den Ringelreihen: „Walzertraum", „Fidele Bauer" und „Dollarprinzessin" immer hin und her, und „Die lustige Witwe" sammelt zu ihren zwanzig Millionen noch stets weitere Reichtümer.

Hans Augustin

BREMEN: Von den Opernvorstellungen des letzten Monats verdient in erster Linie Verdi's „Othello" hervorgehoben zu werden. Die Neueinstudierung des Werkes, das fast anderthalb Jahrzehnte nicht auf unserer Bühne erschien, hatte eine Inszenierung erfahren, wie man sie bei der Sorgfalt der Regie unter Direktor Reusch erwarten durfte. Die Titelrolle sang Hans Neubauer mit schönem Gelingen, den Jago Erich Hunold, ein intelligenter, tüchtiger Sänger, und die Desdemona Olga Burchard-Hubenia, die für das Weiche und Süße der Partie über die nötigen Mittel verfügt. Die Musik Verdi's in dieser Oper erscheint vielfach aufdringlich, raffiniert und in einigen Szenen fast brutal; ihre Wirkung auf die Hörer war diesmal nicht allzu bedeutend. — Für die Hinterbliebenen der verunglückten Bergleute auf der Grube Radbod veranstaltete die Direktion eine Wohltätigkeitsvorstellung, die interessant verlief und deren pekuniärer Erfolg außerordentlich befriedigte. Die pièce de résistance der musikalischen Gaben bildete der vom Kapellmeister Egon Pollak geleitete „Schauspieldirektor" in der Schneiderschen Bearbeitung. Mit liebenswürdigem Humor stattete Karl Mang die Rolle des Schikaneder aus, und Karl Baum charakterisierte den Mozart überzeugend. — Mit vollständig neuer Ausstattung wurde neulich Wagners „Rheingold" gegeben. Die höchst wirkungsvollen, malerischen Dekorationen stammen aus den Ateliers von Georg Hartwig & Co. in Berlin-Charlottenburg. Felix Lederer dirigierte temperamentvoll, und es war eine Aufführung, mit der man nur zufrieden sein konnte, wennschon nicht alle Rollen die gleich gute Besetzung aufwiesen.

Prof. Dr C. Vopel

BRÜSSEL: „Salome" von Strauß wurde am Monnaietheater wieder aufgeführt. Claire Friché aus Paris sang die Titelrolle mit wundervoller Gesangskunst und hinreißendem dramatischen Feuer. Aufführung unter Dupuis erstklassig. Enthusiastischer Beifall.

Felix Welcker

BUDAPEST: Als erste Novität dieser Saison ging dieser Tage Eugen d'Alberts sich als „Musikdrama" falschmeldende Oper „Tiefland" in Szene. Dank dem überaus wirksamen Libretto und einer geradezu mustergültigen Aufführung erzielte das Werk auch auf unserer Opernbühne einen durchschlagenden Erfolg, trotzdem die Minorität der Kunstverständigen sich von der Musik d'Alberts, die als buntscheckige Kompilationsarbeit eines feingebildeten Eklektikers erkannt wird, nicht sonderlich angezogen fühlte. Im Mittelpunkte der von Kapellmeister Márkus mit hoher Künstlerschaft einstudierten und geleiteten Aufführung stand der Pedro des Herrn Környey, der seine Karriere vor wenigen Jahren als Operettenbariton begann, und in dem die Oper nun ihren künftigen Heldentenor entdeckte. Der Debutant bedarf noch dringend der feineren Kultur, besitzt aber ein herrliches Organ, Temperament und echte Musikalität. Um Herrn Környey schlossen sich die übrigen Hauptdarsteller, die Damen Szamosi und Szoyer, die Herren Takáts, Dalnoki und Senczell zu einem ausgezeichneten Ensemble. — Von interessanteren Aufführungen in dem abwechselungsreichen Repertoire gab es noch die fünfzigste Reprise von „Tosca" und den „Fliegenden Holländer", Neueinstudierungen von „Cavalleria rusticana" und „Bànk bàu", in welch letzterer Oper Charlotte Sebeök ihr ungarisches Engagement erfolgreich antrat. Als flüchtige Gäste erschienen Burrian und der erste Baritonist der Scala Cav. Stracciari, der uns in dem Wüterich Scarpia der Schaueroper „Tosca" durch vollendetste Noblesse des Gesanges und der Darstellung endlich den Kavalier des ancien régime zeigte. Für ein längeres Gastspiel ist erfreulicherweise die geniale Schwedin Valborg Svärdström gewonnen worden, die durch ihre gesanglich und dramatisch gleich vollendeten Gestaltungen trotz des relativ geringen sinnlichen Reizes ihres hellen Soprans allabendlich das Entzücken des dichtbesetzten Hauses weckt. Außer in den bereits gehörten Partieen in „Faust" und „Mignon" konnten wir Frau Svärdström diesmal als Lakmé und als Julia bewundern, künstlerische Meisterschöpfungen, in denen adelige Gesangskunst, tiefste Verinnerlichung und poesievolle Anmut der Darstellung zu harmonischer Vollendung zusammenflossen. — Erwähnt soll noch werden,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

daß man sich maßgebenden Orts, im Schoße des Unterrichtsministeriums, in den letzten Wochen mit dem Gedanken getragen hatte, die Königliche Oper zu „verpachten", respektive das Institut mit einer relativ geringen Herabsetzung der 1200000 Kronen betragenden Subvention in private künstlerische Verwaltung zu geben. Man war diesbezüglich auch schon mit einer geeignet scheinenden Persönlichkeit, dem künstlerisch feingebildeten Baritonisten Wilhelm Beck, der nach einer langjährigen Wirksamkeit in Budapest zuletzt an der Pariser Großen Oper tätig war, und der im Verein mit dem derzeitigen hochverdienten Direktor des Theaters, Prof. Emerich Mészáros, das Institut hätte leiten sollen, in unverbindliche Besprechungen getreten. Die Idee fand jedoch in der Presse wenig Anklang und weckte in Künstlerkreisen so starken Widerstand, daß Unterrichtsminister Graf Apponyi sich zu der beruhigenden Erklärung bestimmt sah, er sei dem Plan ernstlich überhaupt noch nicht nähergetreten, und es bleibe in der Verwaltung des Kunstinstituts alles beim alten. Trotzdem glaubt man vielfach, daß — Dornröschen nur schlafe und noch lange nicht tot sei. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Webers nachgelassene und von Gustav Mahler mit ebensoviel Geschmack wie Stilgefühl ergänzte komische Oper „Die drei Pintos" ging nach vierzehnjähriger Pause neueinstudiert über die Bretter des Königlichen Opernhauses. Der Erfolg war so freundlich, wie ihn das prächtige, anmutige und liebenswürdige Werk verdient, zu dessen größtem Lobe man sagen kann, daß man die „Bearbeitung" durch fremde Hand nur selten spürt, vielmehr in vielen Einzelheiten die Eigenart des unsterblichen „Freischütz"-Komponisten erkennt. Die Aufführung unter Schuchs Leitung war dadurch bemerkenswert, daß einmal die „junge Garde" unserer Hofoper fast vollständig beschäftigt war und man dabei mit Freude feststellen konnte, wie viele junge, verheißungsreiche Talente die Theaterleitung zu gewinnen verstanden hat. Die Herren Grosch und Soot vertraten die zwei Tenorpartieen vortrefflich; Paul Trede war ein sehr humorvoller Ambrosio und Oscar Foerster ein durchaus lobenswerter Don Pinto. Die Damen Wedekind, Nast und Seebe boten ebenfalls Vorzügliches, so daß der Gesamteindruck sehr günstig war und der Spielplan für einige Zeit eine Bereicherung erfahren hat. — Eine höchst genußreiche Gesamtaufführung von Wagners „Ring des Nibelungen" wurde vor Weihnachten geboten, wobei Kapellmeister Coates sich als kenntnisreicher, umsichtiger und stilsicherer Dirigent zu bewähren Gelegenheit hatte. — Für den großen Tag, der unserer Hofoper mit der Uraufführung von Richard Strauß' „Elektra" am 25. Januar 1909 bevorsteht, sind schon alle Kräfte angespannt. Im Anschluß daran sollen „Feuersnot" und „Salome" aufgefrischt werden, um den dramatischen Entwickelungsgang des Komponisten vorzuführen, was gewiß sehr anregend sein wird. — Im Residenztheater erzielte die Operette „Das Heiratsbad" von Martin Knopf einen freundlichen Erfolg, obwohl außer ein paar flüssigen, wenn auch nicht originellen Melodieen sich recht wenig Künstlerisches in diesem Werke findet, das sich ehrlicherweise lieber als „Schwank mit Musik" bezeichnen sollte. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Raoul Laparra's dreiaktiges Musikdrama „La Habanera" fand bei der deutschen Erstaufführung, die hier am 29. November war, eine Aufnahme, die etwa das mathematische Mittel hielt zwischen dem großen Beifall der Pariser Urpremiere und der schroffen Ablehnung in Berlin. Neben den Verstimmungen, die das künstlerische Mißverhältnis zwischen dem veristischen Stil und der Gespensterromantik des Werkes erzeugen mußte, ließ sich doch auch ein nicht unehrlicher Achtungsbeifall hören, offenbar weniger für das Werk selbst, als für seine Wiedergabe, an der wenig zu mäkeln war. Kapellmeister Schilling-Ziemssen hätte wohl stellenweise die Drastik der Effekte etwas lindern können; auch wohl Breitenfeld als Ramon, der aber auch andrerseits gerade Aufgaben dieses Schlages ein sehr glückliches Auffassungs- und Gestaltungsvermögen zubringt. Auch Frl. Schroeder und die Herren Gentner, Schneider, Schramm, Gareis u. a., sowie die Regie traten für die Sache vollständig und tapfer ein. Ein neuer Ballet-Einakter „Der Karneval von Venedig" von H. Berté hob die gedrückte Stimmung nach dem Musikdrama wieder auf; er war ebenfalls hübsch einstudiert. — Kompletten Erfolg mit Hervorrufen, Wiederholung einzelner Nummern und allen sonstigen Zutaten hatten zwei hiesige Autoren, Dr. O. Schwartz und Max Reimann, mit der Uraufführung ihrer Operette „Prima Ballerina", die zwar musikalisch nichts Bemerkenswertes aufweist, dafür aber in Text und Handlung gut auf das Behagen des großen Publikums spekuliert und ihre Segel zielbewußt nach einem Erfolg in der Reichshauptstadt ausspannt. Die Barbarina, die gefeierte Tänzerin zur Zeit des Alten Fritz, ist Mittelpunkt des Stücks, ein Leutnant der Zietenhusaren ihr Liebhaber; der Sohn des Müllers von Sanssouci spielt eine Clownrolle. Hans Pfeilschmidt

KÖLN: Im Opernhause hat Augusta Müller vom Darmstädter Hoftheater nun auch als Fides einen starken, vollberechtigten Erfolg erzielt, wodurch unsere schon chronisch gewordene Altistinnenfrage in befriedigendster Weise gelöst ist. Paul Hiller

LEIPZIG: Zweimal gastierte bei erhöhten Preisen und dennoch ausverkauftem Hause die anmutreiche und wahrhaft singkundige Sigrid Arnoldson, und wie sie als Violetta trotz einigem Tremolieren und nicht mehr ganz treffsicherem Ansetzen hoher Töne neuerdings begeistert hat, so war ihre Carmen wohl dazu angetan, interessieren und mit vielen Einzelheiten auch enthusiasmieren zu können. Eine wirklich hochachtunggebietende künstlerische Tat wurde mit der Erstaufführung von Friedrich Kloses „Ilsebill" vollführt. Das gesinnungsadlige und bei allerdings etwas reichlich vielem dichterischen und musikalischen Rückerinnern an Wagner auch kunstadlig ausgestaltete Werk begegnete lebhaftem Interesse und vielem sympathischen Beifall, und allen am Zustandekommen und Gelingen der Aufführung beteiligten künstlerischen Faktoren ist mit voller Anerkennung und reichem Beifall gedankt worden. Im allerbesten Einvernehmen miteinander brachten der

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

szenische Leiter der Aufführung, Dr. Loewenfeld, und der musikalische Leiter, Kapellmeister Hagel, das wechselvolle Naturweben der „dramatischen Symphonie“ mit stimmungsreich-schönen Bühnenbildern und trefflich ausgeführten orchestralen Schilderungen zu voller Geltung, so daß sich denn die mannigfaltigen Vorgänge der durch Herrn Jäger (Fischer), Frl. Schubert (Ilsebill), Herrn Soomer (der Wels), Herrn Urlus (Kreuzzugsprediger) und mehrere in kleinen Partieen beschäftigte Bühnenmitwirkenden sprechgesanglich und schauspielerisch wirksam verlebendigten Märchenhandlung in einer den Wünschen der Autoren wohl ganz entsprechenden malerisch-musikalischen Umrahmung abspielen konnten.

Arthur Smolian

LONDON: Ebenso wie im Konzertsaal spielt auch mit Bezug auf die Oper die „nationale Frage“ eine große Rolle. Man will unter allen Umständen den britischen Künstlern zu ihrem vermeintlichen Recht verhelfen, aus patriotischen Gründen. Darum das große Interesse, das man den für Januar vorgesehenen Aufführungen in der Covent Garden-Oper entgegenbringt. Die Werke, die zur Darstellung gelangen sollen, sind allerdings in der großen Mehrzahl von kontinentalen Komponisten, in erster Linie von Wagner, dessen „Ring“ die pièce de résistance der Saison bildet, aber die darstellenden Künstler sind fast ausschließlich Engländer und Engländerinnen. Bisher sah man die Ausbildung durch die hiesigen großen Musikschulen nicht als genügend für die große Oper an, sondern verlangte kontinentale Zeugnisse. Dieses Mal stammen die Künstler und Künstlerinnen alle aus der Royal Academy of Music, dem Royal College of Music und aus der Guildhall School of Music. a. r.

MAGDEBURG: „Der Cid“. — „Abbé Mouret“. Die Kräfte unserer Oper widmeten sich zwei schönen Aufgaben: des Dichterkomponisten Peter Cornelius' zweites Opernwerk, das zur Zeit des „Lohengrin“ entstand, sein „Cid“, erlebte eine Art Erstaufführung. Man gab es nach der vom Unterzeichneten veranstalteten, zum Abschluß gebrachten und bei Breitkopf & Härtel erschienenen Gesamtausgabe wieder, die alle Werke dieses sympathischen Meisters in ihrer Originalgestalt enthält. Einst glaubte Hermann Levi das Werk für die Bühne retten zu können, indem er sein originales, instrumentales Gewand überarbeitete und so zerstörte; aber schon die Weimarer Aufführung vom Jahre 1904 bewies, daß Cornelius Übermalungen nicht notwendig hat. Damals wurde das Werk, da die „Cid“-Revisionsarbeiten des Verfassers nicht beendet waren, und das Corneliusfest als „strenge Wiederholung der Erstaufführungen vom ‚Barbier‘ [1858] und des ‚Cid‘ [1865]“ angekündigt war, mit den Retuschen in der Instrumentation aufgeführt, die Kapellmeister Stör der weniger tragfähig gewordenen Stimme Rosa v. Mildes wegen angebracht hatte. Cornelius mußte sich notgedrungen und blutenden Herzens, wie er schreibt, zu diesen Konzessionen entschließen. Die Quellenausgabe des „Cid“ stellte natürlich die Originallesarten wieder her, die Cornelius selbst zeit seines Lebens nicht erklingen gehört hat; und so kam es, daß man mit vollem Rechte von einer Magdeburger „Erstaufführung“ des Werkes sprechen kann. Sie bewies mit vollster Schlagkraft die Lebensfähigkeit des Werkes. Besonders der zweite Akt hielt das Haus so in seinem Bann, daß ein spontaner Sturm des Beifalls nach ihm ausbrach, wie er nur sehr selten hier zu hören ist. Die beiden Hauptpartieen, der Chimene und des Cid, waren durch Frl. Valentin und Herrn v. Ulmann ganz ausgezeichnet besetzt. Kapellmeister Göllrich verlieh dieser Prachtoper all ihren jugendlichen Schwung. Cornelius schrieb einmal, die Partitur des „Cid“ sehe „zerfetzt und verbumfeit“ wie eine „alte Fahne“ aus. Unser Stadttheater hat zum ersten Male das vollständig restaurierte Wahrzeichen des „Cid“ wieder zu Ehren gebracht, die Fahne mit einem Bande geschmückt und einen goldenen Fahnennagel eingeschlagen. Welches deutsche Hof- oder Stadttheater schmückt sie mit einem weiteren goldenen Ehrenzeichen? — Von den jüngeren österreichischen Komponisten ist Max v. Oberleithner, ein Brucknerschüler, einer der bedeutendsten. Schon seine Oper „Githana“ hob unser Theater aus der Taufe; seinem „Abbé Mouret“, nach dem Textbuche A. v. Goldschmidts, war ein bedeutungsvoller Erfolg beschieden. Es geht auf den bekannten gleichnamigen Roman Zolas zurück und zeigt einen Priester, der paradiesischen Lockungen widerstrebt und sich und seine Seele in den Schoß des Zölibats hinüberrettet, während Albine, seine Geliebte, im paradiesischen Garten einen Liebestod stirbt. Oberleithner hat dies in zu viele Einzelbilder auseinandergezogene Textbuch mit einer Musik übergossen, die ohne Wagners „Tristan“ nicht denkbar wäre, ihrer polyphonen Struktur nach aber eine persönliche Note aufweist, niemals aus dem Verstande, immer aus dem Herzen strömt und sich aller modernen technischen Ausdrucksmittel in virtuoser Weise bedient. Den nachhaltigsten Eindruck hinterließ der zweite Akt. Auch dieser viele Ansprüche stellenden Oper wurde das Theater in hohem Maße gerecht. Max Hasse

MANNHEIM: Unter Leopold Reichweins Leitung nahm der erste Zyklus vom „Ring des Nibelungen“ einen glänzenden Verlauf. Gentner-Frankfurt gab einen äußerst charakteristischen Loge, Fritz Vogelstrom einen stimmlich vorzüglichen und temperamentvollen Siegmund, Pennarini-Hamburg einen stimmlich sieghaften und stilgetreuen Siegfried. Margarete Brandes als Brünnhilde, Fenten als Hagen und Kromer als Alberich repräsentierten den guten Stamm der einheimischen Kräfte. Auf imponierender Höhe stand das Orchester, das unter Kutzschbach und Reichwein erstklassig geworden ist. In zwei „Tristan“-Aufführungen zeigte sich Urlus-Leipzig Pennarini überlegen; Margarete Brandes gab eine hochintelligente und — besonders in der zweiten Aufführung — eine stimmlich wie musikalisch bedeutsame Isolde, Fentens vornehmer Marke, Kromers treubesorgter Kurwenal, sowie Betty Koflers Brangäne genügten auch höheren Anforderungen. Kutzschbachs großzügige Interpretation entfesselte stürmischen Beifall. Adolf Lußmann vom „Neuen Operetten-Theater“ ersang sich mit seiner prächtigen lyrischen Stimme als Don José und Lyonel ein Engagement am Hoftheater. In den Fächern des Tenor- und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Baßbuffos gastierten mehrere Bewerber ohne entscheidenden Erfolg, während Irene Frauberger-Freiburg als Agathe sehr angenehm überraschte. — Das Gastspiel der Tänzerinnen Wiesenthal aus Wien bewies zur Evidenz die Reformbedürftigkeit unserer rückständig gebliebenen Theaterballete. K. Eschmann

NEW YORK: Oscar Hammersteins Auftreten als Impresario hat Epoche gemacht. Bevor er sein Manhattan Opera House baute, glaubte man allgemein, daß das hiesige Publikum keine neuen Opern zu hören wünsche. Da kam er und belehrte uns eines Besseren durch die auffallenden Erfolge, die er mit neuen französischen Opern erzielte; einer dieser Erfolge („Pelléas et Mélisande") hat sogar, wie es scheint, auf Europa Einfluß gehabt. Für dieses Jahr hat er nun wieder eine Anzahl Novitäten. Massenet's „Jongleur de Notre Dame" kommt zuerst, dann folgen „Grisélidis", „Manon", „Dolores", „La Princesse d'Auberge". Vor ein paar Wochen ist im Manhattan zum ersten Male „Samson et Dalila" aufgeführt worden. — Auch im Metropolitan herrscht ein ganz neuer Geist. Obgleich Caruso wie immer volle Häuser macht (neulich sang er sechsmal in acht Tagen und verdiente dabei 12000 Dollar!), so verläßt man sich doch nicht mehr so ganz auf ihn, sondern bringt auch Novitäten. Mit d'Alberts „Tiefland" wurde der Anfang gemacht; unter Alfred Hertz und mit Destinn, Feinhals, Hinckley, Goritz, Reiß und Schmedes wurde die Oper ausgezeichnet aufgeführt. Sie wird aber kaum dauernden Erfolg erzielen; es wäre besser gewesen, wenn sie mit Maria Labia im Manhattan wäre gegeben worden, weil das Metropolitan für das Verständnis des Textes zu geräumig ist. Hammerstein versteht es, akustisch gute Häuser zu bauen, wie sein neuestes in Philadelphia beweist. Das Metropolitan bringt außerdem noch Catalani's „La Wally", Puccini's „Le Villi" (ein Jugendwerk, für dessen Vorführung er sich kaum bedanken wird), Goldmarks „Heimchen am Herd", Humperdincks „Königskinder" (Uraufführung), Laparra's „Habanera", Smetana's „Verkaufte Braut". Wir haben jetzt drei Wagnerdirigenten: neben Hertz noch Mahler und Toscanini, der die „Götterdämmerung" und „Tristan" nach seiner Weise aufführen wird. Henry T. Finck

STRASSBURG: Aino Akté, die Pariser Primadonna, glänzt noch im Forte der Höhe, während das Mezza voce schon flach und brüchig zu werden beginnt; daher war ihre Senta, wenn auch stark „französisch", besser als ihre Margarete. Im ganzen haben solche Gastspiele verblühender Sterne wenig künstlerischen Wert. — In einer sonst gelungenen „Freischütz"-Aufführung (Frau Mahlendorff eine echte Agathe!) frappierte die etwas „nihilistische" Inszenierung der „Wolfsschlucht". — Als Novität post festum erschien Massenet's musikalisch im ganzen recht anmutige, wenn auch oberflächliche, „Manon" in einer allerdings nicht genügend „perlenden" Aufführung. — Bei „Tristan und Isolde" war das rühmenswerteste das Orchester (unter Albert Gorter), während das Titelpaar bei allen sonstigen Vorzügen den gesanglichen Höhepunkten manches schuldig blieb. — Reizend und trotz aller Kontrapunktik doch den naiven Stil wahrend ist die Pfitznersche Musik zum „Christelflein", das im übrigen seiner Handlung nach als Weihnachtsmärchen für die Jugend kaum geeignet ist. Ein totes Kind paßt wenig zur Weihnachtsstimmung. Dr. G. Altmann

STUTTGART: Die erste der üblichen „Ring"-Aufführungen verlief künstlerisch angeregt und eindrucksvoll. Zu den bewährten Kräften unseres „Nibelungen"-Ensembles, an ihrer Spitze Pennarini (Siegfried), Senger-Bettaque (Brünnhilde), Neudörffer (Wotan), traten die neue Altistin Luise Tornauer-Hövelmann (Erda und Waltraute) mit großem, tragendem Ton und starkem künstlerischen Ausdruck und einige hervorragende Gäste von den benachbarten Hofbühnen in München, Mannheim und Karlsruhe. Der Wunsch nach einer weniger nach Notbehelf aussehenden Ausstattung muß für das nun in nähere Aussicht gerückte neue Hoftheater zurückgestellt werden. Voraussichtlich in zwei Jahren wird dieser Wunsch mit vielen anderen unserer Opernfreunde Erfüllung finden. Die künstlerische Kraft des nun als Generalmusikdirektor stärker an das Institut gefesselten Max Schillings und der großangelegte Plan für den Neubau berechtigen zu der Hoffnung auf einen glänzenden Aufschwung. Oscar Schröter

WIEN: Schlechte Zeiten für alle, die sich nach Feiertagen tondramatischer Kunst sehnen. Wenig Mozart. Seit fast einem Jahre nur ein Wagnerzyklus, — wenn auch jetzt die einzelnen Werke mit Ausnahme der „Walküre" (gestrichen oder nicht? — das ist die leider unbeantwortetete Frage) und des „Rheingold" häufiger als vorher gegeben werden. Keine Novität. Keine Reprise. Und kümmerliche Verheißungen neuer Szenierungen: „Romeo und Julia", „Hamlet", „Die Opernprobe", „Das Versprechen hinterm Herd" (!!) — muß wirklich erst gesagt werden, daß dringendere Aufgaben zu lösen sind? Man seufzt entmutigt und schweigt ... Trotzdem sind es gute Zeiten für die Opernkassa, denn Burrian hat bis vor kurzem den Spielplan beherrscht, und es hat sich wieder gezeigt, daß in Wien eine schöne Stimme mehr Anziehungskraft hat, als ein gewichtiges Werk, ein paar schmetternde Tenorfanfaren mehr als die eindringlichste Kraft der Darstellung. Womit Burrian übrigens durchaus nicht jenem Sängertypus angereiht werden soll, der den dramatischen Gesang bloß als Solfeggie behandelt. Im Gegenteil: seine Treue gegen das Dichterische, nicht bloß gegen das Musikalische, ist nicht anzuzweifeln. Nur daß doch auch er mehr Tonbildner ist als Menschenbildner. Es fehlt die zwingende Intuition: er hat niemals eine dramatische Vision gestaltet, hat immer nur mit Klugheit und Gehorsam jede Einzelvorschrift erfüllt. Niemals ein Wurf, in einem Ganzen. Weshalb das eigentlich Überzeugende fehlt und damit auch doch das eigentlich Fesselnde bei allen gewinnenden, gescheiten und geschmackvollen Zügen, bei allem Glanz der Stimme, der Sicherheit des besonders im Rhythmischen vorzüglichen Vortrags. Man bleibt anteillos. Jadlowker, der ihn jetzt abgelöst hat und der seine süße, zärtliche Stimme mit außerordentlicher Register- und Atembehandlung meistert, wirkt viel hilfloser, eckiger in seiner

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hastigen, gar nicht einnehmenden Art der durch Arme und Beine scheinbar mehr gehinderten als geförderten Bewegungen. Und scheint trotzdem von viel stärkeren künstlerischen Energieen beladen zu sein, die nur erst frei werden müssen und die man bis jetzt nur in dem wunderschönen Ausdruck des rein Gesanglichen und in einem beinahe verzweifelten Ringen nach ebensolchem Ausdruck des Körperlichen spürt. Findet er auch diesen, so wird ein ungewöhnlicher Künstler da sein. — Der letzte Abend des Burrian-Gastspiels hat übrigens zu einem mehr als ärgerlichen Vorfall Anlaß gegeben, der gemeldet werden muß, weil er die Wiederholung eines jüngst geschehenen bedeutet und weil er zu verhüten gewesen wäre: Burrian ließ sich vor dem dritten Akt der „Meistersinger" indisponiert melden, und der Aufzug begann mit der Festwiese — ohne Vorspiel, ohne Wahnmonolog, ohne die Szene der Entstehung des Preisliedes und dessen Diebstahls durch Beckmesser, ohne Quintett! Ein bisher unerhörtes Ereignis, — doppelt aufreizend, weil wenige Wochen zuvor der dritte „Siegfried"-Akt wegen Unwohlseins des Wotandarstellers ohne das gewaltige Vorspiel und ohne Erdaszene unvermittelt mit den Worten „Dort seh ich Siegfried nahn" eingesetzt hatte, — und dreifach, weil man von Burrians Unpäßlichkeit schon seit Tagen gewußt hatte und auf eine Absage vorbereitet war, denn noch zu Mittag wurde alles zu einer Ersatzvorstellung („Rigoletto") gerüstet: man hatte also, wenn die „Meistersinger" um jeden Preis gehalten werden mußten, die Pflicht, einen Stellvertreter für Burrian bereit zu halten und nicht erst am Tage selbst nach einem solchen zu suchen. Man seufzt entmutigt und schweigt ... Schweigt aber nicht zu den neuen „Nuancen" des Herrn von Wymetal, der in den „Meistersingern" den Lehrbuben mimische Soloszenen „einlegt", die — von anderem nicht zu reden — den wundervollen ersten Aktschluß läppisch zerstören; der, statt offenbare Gedankenlosigkeiten zu beseitigen, schauspielerische Intermezzi gestaltet, die den Sinn der Musik fortwährend entstellen und verwischen, während einer Menge orchestraler Akzente der szenische Reflex fehlt. Es ist dringend notwendig, daß der Dirigent „mit dem Regisseur, welcher ebenfalls Musiker sein muß, Hand in Hand geht", sagt ein Kritiker, der gehört zu werden verdient. Er heißt: Felix Weingartner.

Richard Specht

KONZERT

AMSTERDAM: „Wer kennt die Völker, nennt die Namen, die hier zu musizieren kamen?", möchte man variieren, wenn man die Künstlerschaar überschaut, die in dieser Saison den ersten Ansturm auf Niederland unternommen hat. Greifen wir zunächst in die Geigerreihe, so finden wir den neuen Konzertmeister am Konzertgebouw, den Dänen Julius Thornberg, der sich in den Abonnementskonzerten dieses vornehmsten niederländischen Konzertinstituts als Solist vorteilhaft einführte. Zum ersten Male erschien der Deutsch-Amerikaner Theodore Spiering, der eine fabelhafte Technik besitzt und als interessante Neuheiten die Chaconne für Violine Solo von R. Barth mitbrachte, sowie das große Phantasiestück von Kaun, das auch an den Pianisten große Anforderungen stellt, denen sich Karel de Jong gewachsen zeigte. Heinrich Fiedler, der Nachfolger Carl Fleschs am hiesigen Konservatorium, sind bestrickender Ton und Eleganz des Vortrages in hohem Maße zu eigen, so daß er das Publikum vom ersten Geigenstrich an in seinen Bann zieht. Sein feuriger Vortrag des Wieniawskischen d-moll Konzertes war faszinierend. Freudig begrüßt kehrte Carl Flesch wieder zum ersten der beliebten Flesch-Röntgen-Abende, um die neue Violinsonate des letzteren, zum Andenken an Edvard Grieg komponiert, aus der Taufe zu heben, eine echte Röntgen-Schöpfung, warmblütig und voller Poesie. Kathleen Parlow vermochte es, eine Reihe ausverkaufter Konzerte zu geben. — Eine Großtat verrichtete das Böhmische Streichquartett mit seinem Beethovenfest, bei dem es an fünf Abenden sämtliche Streichquartette zur Aufführung brachte. — Als ein Ereignis auf gesanglichem Gebiet ist das Auftreten von Hanna Verbena zu bezeichnen. Sie überraschte durch herrliche Stimme, intelligenten Vortrag und feingemeißelte Technik. Sie trug einen ganz außergewöhnlichen Erfolg davon, wurde von Publikum und Presse enthusiastisch gefeiert und über Nacht zur berühmten niederländischen Sängerin. — Der reorganisierte Königliche Oratorien-Verein führte unter seinem bewährten Dirigenten Anton Tierie zweimal in glänzender Weise „Le Chant de la Cloche" von Vincent d'Indy auf; beide Male war der Riesensaal des Paleis voor Volksvlijt gänzlich ausverkauft.

Hans Augustin

BERLIN: Im vierten Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle dirigierte Richard Strauß Webers „Euryanthen"-Ouvertüre, deren Zwischensatz in h-moll besonders fein abschattiert wurde, dann die Brahmsschen Variationen über ein Haydnsches Thema, die Symphonie D-dur (No. 38) von Mozart und zum Schluß Beethovens Fünfte. Der Brahmssche Orchestersatz liegt dem Dirigenten am wenigsten, doch half hier das Interesse der Orchestermitglieder bedeutend nach. Die Symphonieen von Mozart und Beethoven kamen glänzend zur Wirkung, die eine in der Feinheit der Zeichnung, die andere in ihrem großen überwältigenden Schwung der Phantasie. — In der Singakademie fand am 13. Dezember vormittags vor geladenen Zuhörern eine Gedenkfeier zu Ehren Karl Friedrich Zelters statt: es waren am 11. Dezember 150 Jahre verflossen, seit der merkwürdige Mann geboren wurde, der als der Nachfolger Faschs die Leitung der Singakademie übernommen und dem Gesangverein zur Blüte verholfen hat. In fesselnder Weise entwarf Georg Schumann als derzeitiger Leiter der Singakademie ein Lebensbild der urkräftigen Persönlichkeit, die es erst im letzten Drittel ihres tatenreichen Lebens durchsetzen konnte, sich ganz der Musik hinzugeben. Dem Vater gehorchend, hatte er das Maurerhandwerk erlernen müssen, und dieses sein Handwerk ernährte den Vater einer zahlreichen Familie so lange, bis der Staat mit seinen Hilfsmitteln ihm helfend beisprang. Karg

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

war zwar nur die Besoldung, aber sie reichte doch aus, daß Zelter nun ausschließlich seiner Kunst leben konnte. Allen bedeutenden Männern seiner Zeit trat der kraftvolle, eigenartige Mann nahe, keiner aber stand seinem Herzen näher als Goethe — eine seltene Männerfreundschaft zwischen zwei im Grunde so durchaus verschiedenen Persönlichkeiten, von der der köstliche Briefwechsel uns Kunde gibt. Schumanns Vortrag wurde besonders belebt durch eingefügte Chorwerke des Meisters, wie die Ballade „Johanna Sebus", den Spruch „Laß fahren dahin", den Goethe dem Freunde eigens bei Gelegenheit der Einweihung des neuen Heims gedichtet hatte — denn nach vielem Mühen war es Zelter gelungen, seinem Verein ein Haus zu bauen, in dem dann auch Bachs „Matthäuspassion" alsbald ihre Wiedergeburt erlebte. In seinen humoristischen Chören, die Zelter für seine jetzt noch fortbestehende Liedertafel, eine Vereinigung froher Zechgenossen, schrieb, zeigte er einen prachtvollen Humor. „Meister und Gesell", „St. Paulus", „Epiphanias" erweckten im Saale allgemeine wahre Lebensfreude. Eingeleitet wurde die Feier durch einen Psalm von Fasch, beendet mit Seb. Bachs Motette „Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf"; in angeregtester Stimmung verließ man den Saal. — Das fünfte Nikisch-Konzert begann mit Beethovens „Egmont"-Ouvertüre, brachte alsdann als Novität „Kaleidoskop", Variationen über ein Originalthema für großes Orchester von Heinrich G. Noren, das Brahmssche Klavierkonzert in d-moll, von Artur Schnabel am Bechstein trefflich zur Geltung gebracht, und endlich „Erntefest" aus „Moloch" von Max Schillings. So am Schluß nach dem großen Brahmswerk und dem farbenreichen „Kaleidoskop" wirkte die Musik von Schillings wenig vorteilhaft, wie denn überhaupt ein Orchesterbruchstück aus einer unbekannten Oper niemals an richtiger Stelle im Rahmen eines Symphoniekonzertes steht. Norens Werk nach einmaligem Hören vollständig in seiner Eigenart zu erfassen, dürfte schwer fallen. Noren folgt den Spuren Richard Strauß', wie man auch ohne die diesem Tondichter zugeeignete Variation mit den aus dem „Heldenleben" entlehnten und hineinkontrapunktierten Motiven ersehen kann. Höchst interessant sind die Variationen gestaltet, jede steht, einzeln für sich betrachtet, als Charakterstück da, darunter sind manche wie „Im Dome", „Pastorale", „Aus fernen Tagen" einem aufmerkenden Hörer sofort zugänglich in der gewinnenden Schönheit des Ausdrucks wie auch des Orchesterklanges. In anderen erscheint mir allerdings die Harmonik zu stark auf Dissonanzen gemünzt. Das Finale, eine in großem Zug ausgearbeitete Fuge, zeugt für das kontrapunktische Können des Tondichters, der über alle Mächte, allen Klangreichtum des modernen Orchesters gebietet. Es ist jedenfalls dieses „Kaleidoskop" ein interessantes Stück, das oft abstößt durch das Zuviel, oft aber auch anzieht durch eigenartige Schönheit. Das Publikum spendete so intensiven Beifall, daß der Komponist mehrmals mit Nikisch auf dem Podium erscheinen mußte. E. E. Taubert

Die schon in früheren Jahren begonnene Propaganda für die russische Musik scheint in dieser Saison mit ganz besonderem Eifer fortgesetzt werden zu sollen. Dr. Michael Serbuloff, ein umsichtiger, energischer und dabei feinfühliger Dirigent, führte mit dem Philharmonischen Orchester vier größere, hier noch unbekannte Werke russischer Herkunft auf. Verhältnismäßig am wenigsten verdiente dies das doch schon ziemlich veraltet anmutende Violoncellkonzert op. 65 von Anton Rubinstein, das der noch junge Dr. Sergej Barjansky mit großer Virtuosität und gutem musikalischen Empfinden vortrug. Recht inhaltreich war die vortrefflich aufgebaute und reizvoll instrumentierte siebente Symphonie von Glazounow op. 77. Der erste Satz hat überwiegend fröhlichen Charakter, ähnlich dem in Beethovens Pastorale und Achter. Feierlich ernste Töne schlägt das in seinem mittleren Teile nicht ganz einfache Andante an. Das Scherzo ist echt russisch, der mittlere Teil sehr ins Ohr fallend. Das Finale schreitet majestätisch daher und bringt schöne Steigerungen. Sehr viele Schönheiten in der Erfindung birgt A. Spendiarows symphonisches Bild „Die drei Palmen" op. 10, doch ist es zu lang, da der Komponist jede Zeile des zugrundeliegenden Lermontowschen Gedichts musikalisch zu illustrieren sucht. Ein glänzend instrumentiertes, pikantes und geistvolles Vortragsstück war das zum Schluß gebotene spanische Capriccio oder vielmehr Divertissement von Rimsky-Korssakow. — Auf Sergej Taneiews Bedeutung für die Kammermusik habe ich in dem Rußlandheft der „Musik" gebührend hingewiesen. Er braucht bei uns keine Propaganda mehr; trotzdem veranstaltete er mit dem Böhmischen Quartett ein eigenes Konzert, in dem er selbst den Klavierpart in seinem Trio op. 22 und Quartett op. 20, leider gar zu robust, vertrat. Beide Werke sind wertvoll, wurden jedoch durch das hervorragend schöne Streichquartett op. 19 in Schatten gestellt. Es ist dies bereits das sechste des Komponisten. Sein erstes op. 4, sowie die gleichfalls hier schon gespielten Quartette von Arensky op. 35b, Glazounow op. 64 und Tschaikowsky op. 22 sowie des letzteren Klaviertrio und Rubinsteins g-moll Trio op. 15 bildeten das Programm der beiden Abende, die das hier noch unbekannte Moskauer Streichquartett der Herren Fürst Georg Duloff, Joh. Paulsen, Wladimir Bakaleinikoff und David Sissermann veranstaltete. Diese Herren bilden ein tadelloses Ensemble und exzellieren namentlich im Pianissimo; am Klavier unterstützte sie mit Geist, Schwung und ausgezeichneter Technik Adolf Schweiger, der nur mitunter zu sehr hervortrat. — Das Halir-Quartett beschloß seine Beethovenabende; am letzten gerieten das cis-moll und Es-dur op. 74 weit besser als das A-dur. — Dreimal sind in der Berichtsperiode der Geiger Henri Marteau und der Violoncellist Hugo Becker an die Öffentlichkeit getreten. Zuerst in einem Konzert mit dem Philharmonischen Orchester, das an diesem Abend Dr. Kunwald mit ganz besonderer Hingabe leitete. Außer dem Doppelkonzert von Brahms und dem Tripelkonzert von Beethoven, zu dem der junge russische Pianist Leonid Kreutzer zugezogen war, boten die Konzertgeber je ein Solo, der Geiger die Schumannsche Fantasie, der Violon-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

cellist die reizvollen Rokokovariationen von Tschaikowsky; es war ein großer Genuß. — Dasselbe gilt auch von dem ersten Abend des Marteau-Hugo Becker-Quartetts, in dem Louis van Laar und Hugo Birkigt sehr ansprechend die Mittelstimmen vertreten. Mozart, Beethoven (F-dur op. 59) und Schumann standen auf dem Programm. — Den Klassikern war auch der erste Abend des Trios Marteau-H. Becker-Ernst von Dohnanyi geweiht: außer dem c-moll Trio von Brahms und dem B-dur von Schubert hörte man eine vollendete Wiedergabe der heiklen D-dur Violoncellsonate von Beethoven. — Für ihren ersten Kammermusikabend hatte die Gesellschaft der Musikfreunde den Pianisten Theodor Szanto, den Geiger Carl Flesch und den Violoncellisten Marix Loevensohn gewonnen. Zwischen Beethovens großem B-dur Trio und der bekannten Violinsonate von César Franck kam eine hier noch unbekannte Violoncellsonate von Max Reger zur Aufführung, leider nicht die dritte op. 78, sondern die weit leichtere und annehmbare musikalische Kost bietende zweite op. 28. — Der zweite der unter dem Protektorat der französischen Gesandtschaft veranstalteten Kammermusik-Abende war ziemlich überflüssigerweise César Franck gewidmet: seine Violinsonate wird fast bis zum Überdruß hier seit Jahren gespielt, sein Klavierquintett ist hier schon von Adalbert Gülzow und auch von dem Brüsseler Streichquartett aufgeführt worden; hier neu waren nur einige Lieder (besonders empfehlenswert „Le vase brisé"), die Elsie Swinton recht sympathisch vortrug. Am Klavier saß Paul Goldschmidt, der die Liederbegleitung Erich J. Wolff überließ; Ysaye spielte erste Geige, Louis Siegel die zweite, Alex Birnbaum Bratsche und Marix Loevensohn Violoncell; die Ausführung war demnach hervorragend. — Vortrefflich und interessant verlief der zweite Abend der Kammermusik-Vereinigung der Königlichen Kapelle: außer Beethovens selten gespieltem Sextett für Streichinstrumente und zwei Hörner und dem seinerzeit hier ausführlich gewürdigten Trio op. 45 von Robert Kahn, der selbst am Klavier saß, kam das höchst erquickliche Divertiment in D-dur für Streicher, Flöte, Oboe, Fagott und vier Hörner von Mozart zur Aufführung. Wie der damals erst 16jährige Komponist diese eigentümliche Zusammensetzung der Instrumente ausgenutzt hat, ist ganz erstaunlich. — Der eifrige Vorkämpfer für die Blaskammermusik Gustav Bumcke erschien, unterstützt in der Hauptsache von Mitgliedern der Königlichen Kapelle, mit Werken von Mozart und Schubert auf dem Podium, an denen man in jeder Hinsicht seine Freude haben konnte, war aber in der Wahl der Sängerin und ihres Programms, soweit es Bach brachte, nicht gerade glücklich gewesen. — Der Geiger Max Modern und der Pianist Josef Weiß fesselten ihr Publikum besonders mit Brahms' A-dur Sonate; ungemein anregend und oft grandios im einzelnen trug Herr Weiß Beethovens Sonaten in Es op. 31 und die c-moll op. 111 vor. — Theodore Spiering machte sich außer durch den Vortrag des Doppelkonzerts von Hermann Zilcher, der ihn vortrefflich am Klavier unterstützte (2. Violine Herbert Dittler) um Novitäten verdient; es waren dies seine Künstleretüden op. 4, Regers Suite op. 103a und Hugo Kauns Sonate op. 82, Werke, auf die ich an anderer Stelle noch zurückkomme. — Der tüchtige Geiger des Holländischen Trios Joseph M. van Veen hätte sich nicht an Regers erste Solosonate wagen sollen; die hier zum erstenmal von ihm gebotene Sonate op. 35 von Benoit Hollander für Klavier (Marcel van Gool) und Violine konnte ich nicht hören. — Endlich feierte Eugène Ysaye in einem eigenen Konzert mit dem Philharmonischen Orchester mit Recht den gewohnten Triumph.

Wilhelm Altmann

Teresa Carreño steht noch immer in ungebrochener Kraft vor uns. Diese Einheit von Rasse, Temperament, Technik und Ton hat noch keine wieder verkörpert. Die Energie des Ausdruckes, die Plastik des Tones, die Grazie des Rhythmus, das flockige staccato und das entzückende Leggieremente wirken immer wieder faszinierend, mag auch dieser oder jener Wunsch manchmal offen bleiben. Nur eine Frage muß gestellt werden: Warum die belanglosen Stücke von Poldini und Mac Dowell? Es gibt doch Besseres, was des Schweißes der Edlen wert. — Schier unerhört war der Beethoven-Abend Conrad Ansorges. Das war absolute Höhenkunst. Noch nie sind die As-dur Variationen mit dem Trauermarsch so groß gespielt, — nie ist der Schluß der Mondschein-Sonate gleich elementarisch wiedergegeben worden. Die Les Adieux-Sonate wie die letzte op. 111 dürfen wohl als höchste Vollendung musikalisch-menschlichen Erlebens und Gestaltens gelten.

Rudolf M. Breithaupt

Die Barthsche Madrigal-Vereinigung, die sich in dankenswerter Weise die Pflege des Kunstliedes des 16. Jahrhunderts angelegen sein läßt, brachte in ihrem 40. Konzert eine stattliche Reihe Arbeiten deutscher, englischer, italienischer und niederländischer Meister zu Gehör. Von den sorgfältig studierten, stilgemäß wiedergegebenen, zum Teil ganz köstlichen Proben dieser so gar nicht veraltet anmutenden a cappella-Gattung gerieten in der Ausführung die Stücke einfacheren Charakters und solche in bewegtem Zeitmaß besonders gut. Willy Renz

Frederic Lamond hatte sich mit einem unebenbürtigen Cellisten zu einem Sonaten-Abend vereinigt. Max Schulz-Fürstenbergs Spiel erhebt sich in keiner Hinsicht über den Dilettantismus. Eine Sonate in g-moll, op. 19, von Rachmaninoff hätte wohl, mit Ausnahme des Andante vielleicht, auch in besserer Ausführung keinen Eindruck hinterlassen. Noch schlimmer war die Wiedergabe von Beethovens herrlicher A-dur Sonate. — Im Gegensatz dazu verhalfen die Pianistin Maria Avani-Carreras und der junge Cellist Carlo Guaita im ersten Konzert italienischer Kammermusik einer oft seichten und trivialen Sonate von Giuseppe Martucci zu wenig verdientem Erfolge. Sie trugen das äußerst schwierige Werk ganz famos vor. Das Scherzo ist reizend, alles übrige salonmäßig, teils hohles Opernpathos, teils bravourös. Das Klavierquintett op. 45 desselben Komponisten erhob sich kaum über den gleichen Standpunkt, jedoch ist es schwungvoll und frisch geschrieben. Hierin hatte Alberto Curci die führende Violine über-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nommen, der auch in seinem Konzert mit der sehr talent- und temperamentvollen Pianistin Norah Drewett sich als respektabler Geiger erwies, allerdings nur nach der virtuosen Seite. — Ähnlich läßt sich über die italienische Violinistin Armida Senatra urteilen. Sie sollte sich einige Untugenden, wie das übertriebene Glissando, abgewöhnen. Was sie empfiehlt, ist sicheres und festes Attackieren, inneres Miterleben und ein singender Ton. — Auch von der noch jugendlichen Irma Stössel ist bei fleißigem Studium Gutes zu erhoffen. Schon jetzt konnte man ihrem Vortrag des Wieniawskischen Konzerts mit Vergnügen zuhören; vor Übertreibungen sollte sie sich aber in acht nehmen. — Über reichliche Begabung verfügt der Violinist Louis Siegel. Er legt zu viel Wert auf die Größe des Tons, dem er bedeutend mehr Schliff geben müßte. Auch rhythmisch ist nicht alles in Ordnung. „Pausen" sind doch ebenfalls ein wichtiger Bestandteil musikalischer Werke, ihre präzise Innehaltung gehört daher zu korrekter Interpretation. Die Technik überwindet er mit großer Leichtigkeit. — Auch der junge Pianist Francis Hendriks scheint Schwierigkeiten nicht zu kennen. Aber musikalisch ist er offenbar noch weit zurück. In kluger Einsicht verhütete er ein abschließendes Urteil darüber, indem er nur Etüden spielte. Mit seinen eigenen sollte er die Zuhörer jedoch verschonen. — Interessant gestaltete sich der Klavierabend von Dr. Imre von Keéri-Szánto. Fertig ist er nicht, dazu fehlt es an Schliff, oft wenigstens, während manchmal die Glätte besticht; also Ausgleich ist zu erstreben. Aber er gestaltet, wenn auch nicht immer charakteristisch. Sind in Chopinschen Präludien Akzente wie in der „Götterdämmerung" angebracht? Das hätte er sich zu überlegen. Temperament besitzt er im Übermaß. Davon könnte er ziemlich viel an Henri Schidenhelm abtreten, der Beethovens C-dur Sonate op. 53 zwar überlegt, aber recht einförmig spielte. Technisch ist er nicht absolut sicher, die Tempi verschleppt er mit Vorliebe. — Clara Czop-Umlauf spielte mit zu viel Willkürlichkeit und zu geringem Geschmack. Anschlag und Fingerfertigkeit sind zu loben, im geistigen Erfassen ist er recht im Rückstand. — Marietta Malten gebraucht ihren tiefen, sonoren Alt mit eindringendem Verständnis. Sie versteht etwas vom Bel canto, ein selten anzutreffender Vorzug, und beweist Intelligenz. — Historisches Interesse beanspruchte ein vom Orchester-Verein Charlottenburger Musikfreunde unter Leitung von Gustav Lenzewski veranstaltetes Konzert, das die Devise trug: „Die Hohenzollern in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts." Zur Aufführung gelangten Kompositionen von Prinzessin Amalie (1723—87), Markgräfin Wilhelmine von Bayreuth (1709—58), König Friedrich Wilhelm II (1744—97), König Friedrich II (1712—86) und Prinz Louis Ferdinand (1772—1806). Am wertvollsten waren die Arbeiten der beiden letztgenannten, besonders ein Oktett des Prinzen für Klavier, zwei Bratschen, Cello, Baß, Klarinette und zwei Hörner. An der Ausführung des Programms beteiligten sich außer dem genannten Verein solistisch die Sopranistin Lola Artôt de Padilla, die Pianistin Ella Jonas, der Flötist E. Prill, der Cellist W. Deckert. — Die Altistin Elisabeth Forstinger besitzt eine tiefe, aber völlig schmelzlose Stimme, singt fast durchgängig zu tief und ist im Vortrag noch im Anfangsstadium. Der Cellist Walter Schilling dürfte ein brauchbarer Orchesterspieler sein; zum Solisten reichen seine Fähigkeiten nicht aus.

Arthur Laser

Wahre Sangeskunst ist just wohl die schwerste musikalische Ausübungsform. Wie selten trifft man auf Künstler, die alles, was in Betracht kommt, bewußt beherrschen! Eine, die dies jetzt tut, scheint mir Hella Rentsch-Sauer zu sein. Nur hin und wieder hätte sie die Endkonsonanten deutlicher zu markieren. Aber wie sie ihre eigenartig reizvoll timbrierte Stimme jetzt in allen Lagen und Stärkegraden beherrscht, wie sie sie behandelt, wie sie Ausdruck mit schlicht vornehmem Vortrag vereinigt, ist entschieden bewußte, reife Künstlerschaft zu nennen. Sie sang u. a. fünf neue Lieder von Erich J. Wolff: bis auf „Zuversicht in Pan" wiederum beachtenswerte Kinder der Wolffschen Muse. — Auch Hilde Ellger ist auf dem allerbesten Wege. Ihre schöne Stimme ist vorzüglich ausgebildet; trotz weit hinten befindlichen, wohl physisch unabänderlichen Ansatzes! Auch als angehende Vortragskünstlerin verdient die Dame Aufmunterung und Beachtung. Sie leistet schon recht Hübsches, Ernstes und Tiefes, ohne Äußerlichkeit. — Noch nicht so weit sind Margarete Loewe und Hendrik C. van Oort. Die erstere ist die weiter Vorgeschrittene. Beide Stimmen (Sopran und Baß) sind von Hause aus klangvoll. Aber Ansatz, Tonführung, Aussprache, Vortrag, Seele, Tiefe, Wärme — alles das ist bei beiden noch nicht so fertig, daß man von Künstlerschaft sprechen könnte. Obwohl auch hier die Dame gegen ihren (Duett-)Partner hervorragt. Weitere ernstliche Studien verlohnten sich in beiden Fällen gewiß. — Ob bei Anni Reh noch etwas zu machen ist, ist dagegen höchst fraglich. Die Stimme ist zwar gleichmäßig, aber durchaus ver-bildet. Sie klingt geradezu komisch. Schade um die augenscheinlich guten Absichten des Vortrages! — Yvette Guilbert ist nun eigentlich nicht als Sängerin, sondern von ästhetischen Gesichtspunkten aus zu betrachten. Sie zielte im Mozartsaale mit dem Vortrag ihrer „Chanteries curieuses" sichtlich nach der Bühnenkunst hin. Und doch könnten sich, glaube ich, auch Sänger bei ihr fruchtbare Anregungen für eindringlichen Ausdruck holen. Nur sollen sie sich hüten, „la diseuse divine" etwa kopieren zu wollen. Sie ist eine in sich abgeschlossene, in ihrer Art einzig dastehende und durchaus ernst zu nehmende Künstlerin geworden, die man nicht ungestraft imitiert. — Artur Schnabel spielte Schumanns Fantasie und die symphonischen Etüden sehr ungleichmäßig; manches prachtvoll, anderes verhetzt, völlig unrhythmisch bzw. rhythmisch verzerrt, dynamisch und agogisch übertrieben. Es scheint doch, als lägen hier innere Mängel vor. Rein technisch könnte nur eine Stärkung der rechten Außenfinger, namentlich des kleinen, empfohlen werden, dazu elastischerer Anschlag, namentlich im Forte, das fast stets grob und stechend, nicht blühend ist. Therese Schnabels Kunst ist ausgeglichener. Sie sang Cornelius, Schumann und Tschai-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

kowsky warm, ausdrucksvoll und mit zarter Tonökonomie, entsprechend ihren Mitteln. Alle Vokale sind übrigens nicht völlig klar und hell. — Über einen Kompositionsabend von Hermann Durra schließlich kann man ohne Aufenthalt hinweggehen. In allen diesen Liedern, die zum Vortrage gelangten, findet sich nirgends eine Spur schöpferischer Kraft. Die Gedanken sind cliché, die Aufmachung genau ebenso. Die Stimmungswerte werden oft schlecht wiedergegeben, oft nicht richtig erfaßt. Was unter den Liedern einen gerundeten, geschlossenen Eindruck macht, ist doch bei weitem nicht restlos befriedigendes Kunstlied.

Alfred Schattmann

In Emil Frey lernte man einen neuen Techniker hohen Ranges kennen. Alles was er spielt, kommt aufs sauberste poliert heraus. Sein Temperament neigt eher zu Reserve als zum Draufgehen, und das zeichnet ihn vorteilhaft unter manchen seiner Rivalen aus. In der motivischen Ausprägung z. B. von Beethoven op. 111 oder Brahms op. 117 ging er teils völlig andere Wege als mein Empfinden sie geht, oder auch oft gar keine. Man muß abwarten, wie sich der Künstler fernerhin zeigen wird. — Adele aus der Ohe führte im Verein mit Bernhard Dessau eigene Kompositionen vor, die aber an einem vorübergingen, ohne daß man etwas davon fassen konnte. Es ging einem mit dieser Musik wie mit zahlreichen Gesichtern, deren man sich schon tags darauf nicht mehr entsinnen kann. — Evelyn Suart spielt fertig und anmutig Klavier, vielleicht ein klein wenig zu zahm. Chopin's sentimentales e-moll Konzert verträgt wohl etwas mehr rubato, als die Pianistin daran wendete. Sechs Klavierstücke von Balfour-Gardiner, Ravel und Debussy zeigten, daß diese Komponisten das Hervorbringen von Klangeffekten mit Benutzung jeden Mittels, sowie das Erwecken von Assoziationen, die mit Hilfe programmatischer Überschriften auf bestimmte Naturgeräusche hingelenkt werden, als ersten Schaffenszweck erblicken. Was man aber auch Seltsames dabei erleben kann: Ravels Pavane: „Pour une infante défunte" löste eine stille Heiterkeit bei mir aus. Diese Musik ist denn doch gar zu ungewollt komisch.

Hermann Wetzel

Mimi Heinemanns Auftreten ist verfrüht zu nennen: ihre Tonbildung ist noch unfrei, und auch der Vortrag entbehrt der Konzertreife. — Hertha Wothe hat sicher vieles gelernt, aber Chopin verlangt in erster Linie Charme und Duft, und den besitzt ihr Klavierspiel nicht. — Gustav Friedrich ist ein sehr vornehmer Sänger. Er behandelt seine Stimme zumal in der Mittellage sehr schön, die Höhe ist etwas flach. Er ist keine hinreißende Persönlichkeit, versteht aber den Inhalt eines Liedes nach der geistigen und musikalischen Seite vollauf zu erschöpfen. — Das kann man von Gertrud Corti nicht behaupten. Sie ist gänzlich unfertig und verfügt vorläufig nur über hübsche Anlagen. Bei Hedwig Holtz sind auch die Anlagen leider nicht mehr schülerhaft, sondern ihre Technik verwehrt ihr den weiteren Ausbau. Der Geiger Nikolas Lambinon bot durchweg Erfreuliches, was auch von dem Cellisten Ludwig Herkenrath mit wenig Einschränkung gilt. — Sicher ist Elsa Sant der Schnabel hold gewachsen, aber erst eine Dosis Kantilene würde eine wirkliche Sängerin aus ihr machen; Gemüt und Intelligenz hat sie genügend. — Auch Eva Katharina Lissmann verfügt von Haus aus über recht hübsche Anlagen. Inwieweit sie Temperament und Schwung gewinnen wird, muß die Zukunft lehren. — Die Besprechung des Liederabends von Vally Fredrich verbietet sich, da die Dame von einem plötzlichem Unwohlsein befallen wurde. Der mitwirkende Cellist Joseph Preß ist sehr sympathisch, wirkt nur mitunter reichlich sentimental. — Mimi Velten ist eine von den Sängerinnen, von deren Entwickelungsgang ihre Zukunft abhängt. Der jetzige technische Standpunkt ist ein unfertiger, man merkt den guten Willen, aber erst die eventuelle Herrschaft würde der Vortragsbegabung freie Bahn schaffen. In erster Linie muß der Höhe größte Aufmerksamkeit geschenkt werden. Sie ist zwar da, wird sich aber bei diesem vorsichtigen Tasten nicht entwickeln. Ferdinand Kalweit macht technisch einen vorteilhaften Eindruck, einzig die Höhe schlägt recht zurück. Seine Art vorzutragen ist nicht gerade temperamentvoll, aber auch nie effekthaschend und verrät den denkenden Musiker. — Einen beneidenswerten, hochdramatischen Sopran nennt Tilly Erlenmeyer ihr eigen. Er ist leider gänzlich unkultiviert, und auch der Vortrag zeugt nicht von Selbstzucht und gründlicher Durcharbeitung des Programms.

Richard Hähn

Der Orchesterverein Berliner Musikfreunde (Dirigent: Max Grünberg) veranstaltete ein Konzert mit keinem uninteressanten Programm. Dieser Verein könnte einen Faktor im Berliner Musikleben abgeben, wenn er in seiner Totalität immer zur Stelle wäre, und seine Konzerte würden ein kleines Ereignis bedeuten, wenn sein Dirigent mehr innere Glut besäße, um auf die sehr empfänglichen Mitglieder in der nötigen Weise suggestiv einzuwirken. So aber bleibt das Musizieren ein ziemlich unlustiges. Die Novität, die der Abend brachte, eine Suite (Karelia-Suite) von Sibelius, ist eine unaufdringliche, einnehmende Programmusik kleineren Stils, die noch lange Zeit gefallen dürfte. — Den Ausländern — in erster Reihe Sängern und Sängerinnen —, die hier in Berlin Konzerte geben wollen, ist die größte Vorsicht anzuraten. Gertrud Japsen (Gesang und Violine) sang mit kleiner Stimme und mangelhafter Aussprache einige deutsche Lieder; ihr Violinspiel ist bestenfalls nur salonreif. — Dora Moran gehört zu den Sängerinnen, die man gehört haben muß. Sie ist keine eigentliche Persönlichkeit, aber sie ist zunächst eine ausgezeichnete Gesangskünstlerin, sodann versteht sie anmutige Lieder mit Vornehmheit und Grazie vorzutragen. Von den beiden neuen Liedern — „Abendlied" (mit Flöte) und „Weihnacht" von H. Durra —, die sie brachte, ist das zweite besonders dankbar. Der vortreffliche Flötist, Kammermusiker A. Kurth, unterstützte sie in einer Arie von Händel mit bestem Erfolg, wie überhaupt dieses schöne Kammerstück einen aparten Genuß darbot.

Arno Nadel

BREMEN: In der Philharmonie brachte Panzner als Zoll für Haydns Säkularfeier eine in allen Faktoren treffliche Vorführung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

der „Jahreszeiten“ mit der Solistenbesetzung Alexander Heinemann, Jacques Urlus und als Krone des Ganzen Emma Noordewier-Reddingius. — In der Kammermusik wetteifern noch immer das Philharmonische Quartett, bestehend aus den Herren Kolkmeyer, Scheinpflug, de Bruyn, Ettelt nebst dem Pianisten Bromberger, und die von Skalitzky mit den Berliner Künstlern Gebr. Müller, Dechert und Georg Schumann gebildete Vereinigung, beide getragen von der wohlverdienten Bewunderung einer eifrigen Anhängerschaft. Der tertius gaudens sind die unparteiischen Musikfreunde, denn eine so ausgiebige und sorgsame Pflege dieses vornehmen Kunstgebietes gab es hier vordem auch nicht annähernd. — Die auch in diesem Winter wieder zahlreich erscheinenden Solisten müssen sich zumeist an der Begeisterung der Besucher genug sein lassen. Selbst der kleine Wundermann Pepito Arriola spielte bei gähnender Leere. An hervorragenden Erscheinungen seien erwähnt Willy Burmester, Tilly Koenen, Elena Gerhardt (an einem Abend der Philharmonie) und unsere heimische Liedersängerin Marie Busjaeger. — Zwei Konzerte des Lehrergesangvereins hatten wieder glänzenden Erfolg vor ausverkauftem Saale. Gustav Kißling

BRÜSSEL: Die Concerts Ysaye finden leider wieder in dem für großes Orchester zu kleinen Patria-Saal statt. Die im ersten Konzert gespielte Pastoral-Symphonie verlor da sehr an intimem Reiz. Entschiedenes Interesse erweckten die schon früher gehörten drei Nocturnes von Debussy. Die zweite ist wirklich ganz wundervoll. Margarete Preuse-Matzenauer sang mit herrlichem Organ, aber mittelmäßiger Gesangskunst eine Arie aus „Rienzi“ und drei Gedichte von Wagner, und der junge bisher hier unbekannte Cellist Hekking-Denancy führte sich mit dem öden zweiten Konzert von Saint-Saëns als hervorragender Künstler ein. Zum Schluß die „Freischütz“-Ouvertüre mit von Ysaye „neuausgeklügelten“ Tempi. — Durant ist mit seinen Konzerten in Brüssels schönstem Konzertsaal, dem Alhambratheater eingezogen. Sein erstes Bach-Händel-Konzert bot in sehr sorgfältiger Einstudierung zwei Suiten, dann mit einem kleinen, aber gutgeschulten Chor zwei Kantaten von Bach und Fragmente (!) aus dem „Messias“. Unter den Solisten überragte alle der famose Baritonist Sequin. — Clotilde Kleeberg entzückte in ihrem alljährlichen Recital durch ihre feinmusikalischen und technisch makellosen Leistungen. — Ein junger Pianist Firquet zeigte sich in einem Klavierabend als technisch sehr vorgeschrittener, mit vortrefflichem Anschlag ausgerüsteter Künstler. — Der zweite Quartettabend Zimmer war wirklich ein Kunstgenuß: Beethoven op. 127, Schumann op. 41 und Borodine wurden vollendet gespielt. Felix Welcker

BUDAPEST: Ein knapper Monat ist es, daß sich die Pforten der Konzertsäle erschlossen haben, aber schon haben wir mehr der Wonnen und Schmerzen hinter uns, als uns sonst Priester und Phärisäer der Tonkunst in einem halben Jahre vermittelt haben. Die Philharmoniker, die sich für heuer ein leichter gefügtes Programm gesetzt haben, stehen bereits vor ihrem vierten Konzert. In dem ersten vermittelten sie uns die Bekanntschaft mit Glazounow's siebenter Symphonie, einem mehr äußerlich gefälligen als inhaltlich bedeutenden Werk des vielschreibenden russischen Meisters; in dem dritten boten sie das fragwürdige Geschenk einer „Humoresque“ betitelten Novität aus der Feder einer sich hinter dem Pseudonym Selden weislich verbergenden jungen Dame. Als Solisten erschienen Moriz Rosenthal mit dem hinreißenden Vortrag von Scharwenkas b-moll Konzert, Felix Senius mit einigen in edelstem Stil gesungenen Liedern und Arien und Franz v. Vecsey, den wir in der Wiedergabe des Beethoven-Konzertes endlich mit Freude auf dem Wege zu den Höhen vornehmster Künstlerschaft erblickten. — Die erfreulichsten Gaben des ersten, von David Popper geleiteten Konzertes des „Akademie-Orchesters“ waren Goldmarks „Ländliche Hochzeit“ und Beethovens von Arpád Szendy meisterhaft gespieltes G-dur Konzert. Sehr interessant gestaltete sich das von der Direktion der Landes-Musikakademie unter Mitwirkung der Philharmoniker veranstaltete Kompositionskonzert der absolvierten Schüler der Anstalt. Unter minder Beachtenswertem hörten wir zwei von starker Begabung zeugende Symphoniesätze von Dr. Emanuel Marsik, ein kühn konzipiertes, an originellen Zügen reiches „Phantastisches Scherzo“ von Alexander Reschofsky und eine durch hübsche Erfindung, temperamentvolle Rhythmik und glanzvolle Instrumentation gleich anziehende „Ungarische Bauernhochzeit“ von Eugen Fenyves, ein sonst nicht allzu anspruchsvolles Stück, das sich aber schon durch den Reiz des nationalen Kolorits auch im Ausland Freunde erwerben dürfte. — Für kammermusikalische Anregungen sorgen auch heuer recht ausgiebig die Quartettvereinigungen der Herren Kemény-Schiffer, Grünfeld-Novacek, der „Brüsseler“, der „Böhmen“ und das Trio der Herren Hubay-Popper, bei denen abwechselnd Dohnányi, Lamond, Backhaus, Juon u. a. vor dem Klavier erscheinen. — Von solistischen Darbietungen stehen an Zahl jene der Violinisten an erster Stelle. Den Reigen eröffnete das Wunderkinderpaar Franz und Rose Weltmann; Sascha Colbertson, an Jahren kaum älter, steht doch schon in dichter Nähe absoluter hoher Künstlerschaft. Helles Entzücken weckte wieder Burmester mit dem stilvollendeten Vortrag der Schubertschen „Kindersonate“ in D und kleinerer klassischer Stücke. Das Konzert Alexander Sebalds, der sich in der Wiedergabe der 24 Capricen Paganini's als erstrangiger Techniker erwies, hatte indes doch nur Kuriositätsreiz; um so wärmeren Eindruck erzielte das seelenvolle Spiel Stefi Geyers, und freundlicher Erfolg war auch Adila Arányi und den Geigern Kress und Pick-Steiner beschieden. — Von Meistern des Klaviers hatten wir Jolanda Mérö, Dohnányi und Gabrilowitsch zu Gast. — Aus der Reihe der Liederabende ragen die genußreichen Veranstaltungen der Damen Svärdström und Gerhardt, ein Balladenabend Alexander Heinemanns und ein Duettenabend des Ehepaares Felix und Adrienne v. Kraus hervor. — Enrico Bossi, der das Kunststück zuwege brachte, in Budapest

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein ausverkauftes Orgelkonzert zu geben, ermüdete trotz seiner unvergleichlichen Virtuosität durch die Monotonie des auf äußerliche Effekte zugespitzten Programms. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Im dritten Hoftheaterkonzert der Serie A kam nach langem Harren endlich der greise Dresdner Meister Heinrich Schulz-Beuthen mit einer seiner Symphonieen zu Worte, und zwar mit der dritten (Es-dur), die er als „Maestosa" bezeichnet. Vor 32 Jahren geschaffen, hätte das Werk, wenn es damals sofort Aufnahme in die Konzertsäle gefunden haben würde, sicherlich als ein ganz hervorragendes Erzeugnis nachklassischer Komposition gegolten und seinem Verfasser einen kräftigen Impuls gegeben. Aber das wahrhaft Tragische in diesem Künstlerleben ist, daß Schulz-Beuthen erst jetzt anfängt bekannt zu werden, wo ihm, dem Siebziger, kein noch so großer Erfolg mehr Kontrolle seines Weiterschaffens sein kann. Die Symphonie ist klar in Themenmaterial und Aufbau, von besonderer Schönheit sind immer die zweiten Themen der Sätze, doch zeigen sich manche Längen, und die Instrumentation ist für unser verwöhntes und verfeinertes Ohr bisweilen zu wenig individuell. Doch reißt der große Zug, der die Ecksätze erfüllt, ebenso hin wie der tiefe Ernst des Andante und die kindliche Heiterkeit des Scherzos. Unter Schuchs Leitung erfuhr das Werk eine glänzende Wiedergabe und brachte dem greisen Meister einige Hervorrufe ein. — Im dritten Philharmonischen Konzert feierte Eugène Ysaye Triumphe; neben ihm trat die Sängerin Angelika Rummel ziemlich stark zurück, da sie durch Stimme und Vortrag nur mäßig zu interessieren wußte. — Die zweite Aufführung des Mozartvereins, dessen Orchester unter Max von Hakens Führung einen bemerkenswerten Aufschwung zu der alten Höhe unter dem unvergeßlichen Alois Schmitt genommen hat, brachte als Hauptstück die Haffnerserenade (Violinsolo H. Prins), die sehr zweckentsprechend in zwei Teilen gespielt wurde und deren von Mozart nur angedeutete Paukenstimme der Vereinsdirigent in überaus wirksamer Weise ausgesetzt hat. Gesangssolistin war die Kopenhagener Kammersängerin Ellen Beck, deren Sopran in der Höhe viel Glanz und Kraft aufwies, während Mittellage und Tiefe weniger gut waren. Das sehr selten gehörte Mozartsche Konzert für drei Klaviere (F-dur) wurde von Sophie Witting-Seebaß und den Herren Walter Bachmann und Emil Kronke ausgezeichnet vorgetragen. — Letztgenannter Künstler veranstaltete mit dem Leipziger Gewandhausquartett einen zweiten höchst genußreichen Kammermusik-Abend. — Von Solistenabenden sei in erster Linie der von Lilli Lehmann hervorgehoben, die Händel, Mozart und Schubert mit gleicher Vollendung sang und sodann mit einer Anzahl Gesängen von August Bungert einen tiefen Eindruck und unendlichen Beifall erzielte. Tilly Koenen, die kraftvolle, urgesunde Sängerin mit der großen glänzenden Stimme und dem hinreißenden Vortrag, tat ihrem Liederabend durch ungünstige Programmwahl etwas Eintrag, hatte aber dennoch einen stürmischen Erfolg. Die Dresdner Sängerin Frida Trodler-Striegler hat in Stimme und Vortrag sich auffallend gut entwickelt, nur fehlt ihr noch die Innerlichkeit des Empfindens. Joan Manén gab in einem eigenen Abend die vollgültigsten Beweise seiner Meisterschaft auf der Geige. Heinrich Kiefer wirkte in einem Konzert der Liedertafel solistisch mit und befestigte dabei seinen Ruf als hervorragender Solocellist. Percy Sherwood spielte mit tiefem Sichversenken und lebendigstem Nachempfinden die drei Klaviersonaten von Brahms und erfreute dabei durch seine vornehme, ruhige Künstlerschaft, während Ignaz Friedman, obwohl weit glänzender als Virtuos, durch seine nervöse Unruhe den Hörer zu keinem ungetrübten Genusse kommen ließ.

F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Das zweite Konzert des Musikvereins brachte Händels „Josua" unter der interimistischen Leitung von Georg Kramm in gediegener Ausführung. Besondere Bedeutung gewann der folgende Abonnementsabend, in dem Karl Panzner als Gastdirigent erschien, voraussichtlich der neue städtische Musikdirektor und Nachfolger des bekanntlich aus dem Dienste geschiedenen Professor Buths. Die hervorragende Wiedergabe der „Euryanthe"-Ouvertüre und der 5. Symphonie von Tschaikowsky wurde jubelnd begrüßt, der Gast mit Ovationen überhäuft. Auch Jacques Thibaud erntete mit seinen tonschönen, vornehmen Violinvorträgen begeisterten Applaus. — Wenig günstig schnitt wider Erwarten der sonst rührige Gesangverein unter La Porte mit seinem ersten Konzert (Haydns „Jahreszeiten") ab. — Auf stolzer Höhe stand dagegen der Lehrergesangverein (Julius Buths), der u. a. eine neue Chorballade, „Der Feuerreiter" von Mathieu Neumann, glänzend herausbrachte. Die Mitwirkenden, Prof. Rehberg und Frau Erler-Schnaudt, die Regersängerin, teilten sich in den Erfolg des Abends. — F. C. Hempels Bußtagskonzert brachte an Neuheiten die riesig komplizierte Orgelfuge von Reger über „Ein' feste Burg", sowie die Bearbeitung einer Chopinetüde (E-dur) für Orgelsolo und die von Liszts „Bénédiction" für Cello, Harfe und Orgel von Hempel. — Eine neue Triovereinigung: Otto Reibold (Violine), Hubert Flohr (Klavier) und Anger (Cello) führte sich glänzend ein. — Peter Hansen (Klavier), Hedwig Schöll (Klavier) taten den ersten Schritt in die Öffentlichkeit. Hansen berechtigt zu hohen Erwartungen. — Eigene Abende mit stilvollen Programmen gaben Elly Ney und Anna Franck am Klavier. — Auch Mischa Elman trat wieder einmal auf.

A. Eccarius-Sieber

FRANKFURT a. M.: Einen kleinen Kursus über Max Reger gab es jüngst durchzumachen. Von ihm führte das Museum die Orchester-Variationen op. 100, sowie die große Orgelnummer op. 63 (leider mit unzulänglichem Instrument) und an einem anderen Abend Lieder und Kammermusik (op. 102 und 103) auf, wobei der Komponist selbst am Flügel saß und reichen Beifall erntete. Elena Gerhardt-Leipzig sang die Lieder musterhaft. An anderer Stelle brachte man seine Klavier- und Violinsuite alten Stiles in Erinnerung. — Der „Liederkranz" gab im diesjährigen Abend zum Besten seiner Mozartstiftung Mendelssohn-Nummern und Liszts Prometheus-Musik unter tüchtiger Mithilfe des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dessoffschen Frauenchors und des Palmengarten-Orchesters. — Im Opernhauskonzert erspielte sich J. Thibaud wieder großen Erfolg auf der Geige. An einem Hockschen Kammermusik-Abend spielte der Spanier Joan de Manén ebenfalls erstaunlich virtuos. — Besonders vermerkt seien noch das Auftreten des vorzüglichen Brüsseler Streichquartetts mit Paul Juon am Klavier, dessen „Rhapsodie“ op. 37 freilich nur teilweise Eindruck machte, und das Wiedererscheinen der bedeutend vorwärts gediehenen Pianistin Alice Ripper.

Hans Pfeilschmidt

HAMBURG: Unsere Philharmonie, die sich erfreulicherweise mehr und mehr von den früheren reaktionären Tendenzen freimacht, hatte als Leiter des vierten Konzerts Richard Strauß gebeten. Als Gastdirigent hatte er auf unser Publikum keine besondere Attraktion ausgeübt. Aber vielleicht handelte es sich doch weniger um ein Mißtrauensvotum gegen ihn als um Bedenken gegen das Programm. Strauß dirigierte die hier noch unbekannte Symphonie in E-dur von Hermann Bischoff, und die Ankündigung einer Novität oder eines unbekannten Werkes genügt ja hier immer, um die Leute vom Konzertbesuch abzuschrecken. Das im ersten Teile arg zerrissene, in den folgenden Abschnitten aber viel Schönes, Geistreiches und im Adagiosatz auch Erschütterndes enthaltende Werk erzielte kaum einen Achtungserfolg. Wenn man schon an dem Werke selbst keinen Gefallen fand, so hätte zum mindesten die ungewöhnliche Leistung, zu der sich das Orchester unter Strauß aufschwang, stärkere Anerkennung verdient. Außerdem brachte das Programm des Strauß-Abends noch eine kleine Haydnsche Symphonie in etwas prätentiöser und manierierter Auffassung seitens des Dirigenten und eine großzügige Wiedergabe von „Tod und Verklärung“. — Das bedeutendste Orchesterkonzert verdanken wir wieder einmal Arthur Nikisch und den Berliner Philharmonikern, die mit einer prachtvollen, von Enthusiasmus auf allen Seiten getragenen Wiedergabe der achten Symphonie von Bruckner aufs neue erfolgreich für dies Werk und seinen großen Schöpfer eintraten. Am tiefsten wirkte der wahrhaft ergreifende, aus größten Erlebnissen geborene langsame Satz, dessen weitgewölbtes Hauptthema als eine der größten Inspirationen moderner symphonischer Musik anzusehen ist. Nach der Symphonie sowohl wie nach dem zweiten Teil des Konzerts, der von Wagner das „Lohengrin“vorspiel, das „Siegfried“-idyll und das „Meistersinger“vorspiel brachte, wurden Nikisch und seine Getreuen mit südländischer Begeisterung gefeiert. — Eine Uraufführung brachte die Singakademie unter Richard Barth mit der Wiedergabe von Georg Schumanns Oratorium „Ruth“. Das modern gehaltene, sehr klangschön instrumentierte und besonders durch einen aparten, und zwar schwierigen und sehr effektvollen, Chorsatz fesselnde Werk brachte es zu einem recht schönen Erfolg. Dieser Erfolg, der sich hier auf eine ganz ausgezeichnete Aufführung in erster Linie stützt, wird wahrscheinlich die Neuheit auch auf dem zu erwartenden Siegeszuge durch die deutschen Konzertsäle begleiten. Denn so wenig Schumanns Oratorium in höherem Sinne auch eigenartig und selbständig gefunden werden kann, so ist es doch durch seinen Reichtum an wirksamen Gegensätzen, durch die glänzende und üppige Instrumentierung und durch den ihm innewohnenden idyllischen Charakter der äußeren Wirkung stets sicher. — Interessanter freilich noch war die Bekanntschaft, die uns Felix Woyrsch und die Altonaer Singakademie vermittelten, indem sie Sgambati's „Requiem“ zur Aufführung brachten. Hier handelt es sich in der Tat um ein künstlerischem Schaffensdrang entsprossenes Werk, um einen ganz großen Wurf. Die Messe überflügelt bei weitem alles, was Sgambati bisher geschaffen hat; sie gibt ihm volles Anrecht auf den Meistertitel. — Das Brüsseler Quartett war an seinem ersten Abend nicht allzu glücklich. Noch nicht vertraut mit der Akustik des ihm fremden kleinen Saals in der Musikhalle, konnte es bei weitem nicht den geschlossenen, abgerundeten Klang von früher erreichen, was zum Teil vielleicht auch auf den Wechsel am Pulte des Cellisten zurückzuführen gewesen sein mag. Auch die Novität des Abends, ein Quartett von Ernst von Dohnányi, ein etwas phrasenhaftes, vorwiegend der Entfaltung virtuoser Technik dienendes Werk, konnte kaum stärkere Teilnahme beanspruchen. — Von Liederabenden sind zu erwähnen die Konzerte von Gertrud Meisner, die mit wundervoll timbrierter, leider aber technisch noch nicht vollkommen kultivierter Altstimme Lieder von Brahms, Kahn, Marschalk und Kuhn sang, sowie das Konzert der musikalisch so intelligenten Elsa Müller-Rastatt, die mit einem besonders fortschrittlichen Programm die Teilnahme der Musiker auf ihren Abend lenkte. — F. P. Neglia vermittelte uns ein Wiedersehen mit Teresa Carreño, die nach langer Abwesenheit von Hamburg mit dem Vortrage von Beethovens Es-dur Klavierkonzert bei unverminderter Technik eine erhebliche Verfeinerung und Läuterung ihrer Vortragsmanier bewies. Neglia selbst brachte eine ausgezeichnete Aufführung der Pastorale und als Novität die Mozartsche Balletmusik aus „Les petits riens“.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: In dem zweiten und dritten Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle (Dirigent: Bruck) gab es alte und moderne Werke in mustergültiger Vorführung. Am meisten interessierten die zum erstenmal hier gebrachten „Kaleidoskop“-Variationen von G. Noren; Glazounow's recht äußerlich wirkende fünfte Symphonie fiel dagegen ziemlich ab. Vater Haydn kam mit einer G-dur Symphonie (No. 13), Mozart mit seiner niedlichen Musik zur Pantomime „Les petits riens“ zu Worte. Solisten dieser Konzerte waren der nicht gerade fortreißende, aber fein und sinnig spielende Pianist Ernst von Dohnányi und die in ähnlichem Sinne wirkende Sängerin Berta Morena. — Am Bußtage führte die Musikakademie (Dirigent: Frischen) Klughardts Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“ nach einer Pause von neun Jahren neueinstudiert auf. Die chorisch und orchestral vorzüglich einstudierte Aufführung wurde von bedeutenden Solisten — Frau Preuse-Matzenauer (Alt), Frl. Kappel (Sopran), Gröbke (Tenor) — bestens unterstützt. — Unter den zahlreichen anderen Veranstaltungen interessierte

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

besonders eine Vorführung der „Neu-Cremona-Gesellschaft", in der der Cellist Anton Hekking geradezu Aufsehen erregte durch den wundervollen und großen Ton, den er seinem Instrumente entlockte.

L. Wuthmann

KÖLN: Im vierten Gürzenich-Konzert erzielte Gabriel Pierné's musikalische Legende „Der Kinderkreuzzug" durch die ihr innewohnende stimmungsvolle Eigenart und die reichen Schönheiten der poesieverklärten Tonsprache großen Erfolg, zu dem allerdings die ausgezeichnete Aufführung durch Fritz Steinbach mit seinem aufs feinste disziplinierten Massenaufgebot an Kinder- und Erwachsenen-Chören viel beitrug. Als Solisten bewährten sich neben dem in der Erzählerpartie sehr eindrucksvollen Emil Pinks die Damen Mientje Lammen und Tilly Hinken aufs beste. — Obgleich ihm als vielvermögende Ausführende Bram Eldering, Friedrich Grützmacher und Carl Friedberg die günstigsten Chancen boten, mußte notgedrungen das erstmalig gehörte Es-dur-Trio von Volkmar Andreae beim dritten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts wegen auffallender Unklarheit der ganzen Arbeit und der den Streichinstrumenten, zumal dem Cello, außerordentlich fatalen Schreibweise eine sanfte, aber glatte Ablehnung erfahren. Herrliche Gaben bildeten unter weiterer Beteiligung der Quartettgenossen Carl Körner und Josef Schwartz Beethovens Streichquartett A-dur und Brahms' Quintett f-moll. — In der Musikalischen Gesellschaft hatten das Trio der Schwestern Chaigneau mit der schätzbaren Liedersängerin Gail Gardner und Paul Juon, der eigene Sachen mit Vera Maurina, Michael und Josef Preß spielte, sehr schönen Erfolg. — Im Disch-Saale erzielte als neuer Genosse beim Gesange das Ibachsche Mason- und Hamlin-Normal-Harmonium, das Carola Huberts hübschen Liedervorträgen sekundierte und als Soloinstrument sehr Rühmliches leistete, hauptsächlich durch Klangschönheit und den stimmungfördernden Reiz seiner mancherlei Tonfarben Eindrücke ungemein vorteilhafter Art. — Im richtigen Verhältnis zu einer ungewöhnlichen Leistung stand die vom Kölner Publikum der amerikanischen Pianistin Marguerite Melville bereitete außerordentlich warme Aufnahme.

Paul Hiller

LEIPZIG: Im siebenten Gewandhaus-Konzert, das Ernst von Schuch mit mehr Schneidigkeit und Vorliebe für Stretto-Effekte als Feinheit und Verinnerlichung dirigierte, erklangen ein Händelsches Concerto grosso (in d-moll), die vierte Symphonie von Schumann und die „Euryanthe"-Ouvertüre, zwischenhinein aber Mendelssohns Violinkonzert und Solostücke von Tschaikowsky und Wieniawski, mit deren durchaus fertiger und wunderbar tonklarer Ausführung Kathleen Parlow sich das Gewandhauspublikum eroberte. Das achte Konzert aber führte über etwas Streicher-dicke, sonst aber trefflich gelingende Reproduktionen der „Figaro"-Ouvertüre und einiger im herrlichen, von Maximilian Schwedler vollkommen schön geblasenen d-moll Flöten-Lento gipfelnden Tanzsätze aus Glucks „Orpheus" und über begeisterungsfreudig aufgenommene Klaviervorträge Ernst von Dohnányis, der nach Beethovens B-dur Konzert auch noch feine, wirksame Humoresken aus seinem eigenen opus 17 zum besten gab, zu einer im ganzen lobenswerten Wiedervorführung des Richard Straußschen Tongedichtes „Ein Heldenleben", das mit dem Schwinden seiner Neuheitsreize auch die Macht, stärker interessieren zu können, immer mehr und mehr einbüßt. Einen durch Betätigung eines ganz hervorragenden tonsetzerischen Könnens interessierenden huldigenden Hinweis auf das Straußsche „Heldenleben" brachte das fünfte Philharmonische Konzert mit der Leipziger Erstaufführung von Heinrich Gottlieb Norens vielumstrittenem op. 30 „Kaleidoskop", Variationen und Doppelfuge über ein eigenes Thema für großes Orchester, und zweifelsohne hatte man Hans Winderstein für die Bekanntmachung mit der zwar etwas kühlen, aber durchaus kunstreich-anregenden Komposition Norens zu danken. Das mit der Gluckschen Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" wirksam eingeleitete Konzert brachte des weiteren noch Vorträge von Ottilie Metzger, die insonderheit die Andromache-Szene und Arie aus Bruchs „Achilleus" mit ganz wunderbarer Vollkommenheit der Tongebung und des Ausdruckes interpretierte, und ein vielversprechendes Debüt des vierzehnjährigen Violoncellisten Kola Levin, der in der Lehre Julius Klengels bald zur Meisterschaft heranreifen dürfte. — Basil von Andreeff, der wagemutig-erfolgreiche Wiedererwecker und Veredeler einer russisch-nationalen volkstümlichen Instrumentalmusik, hat mit mehreren Konzerten seines ganz vortrefflich geschulten, fein-künstlerisch spielenden und die Hörenden mit einem geradezu flimmernden und rauschenden Gewebe völlig ungewohnter Klänge umstrickenden „Groß-Russischen Balalaika-Orchesters" nicht nur der Sensationslust des Publikums, sondern auch den höchsten Anforderungen ernsthafter Kunstmenschen und Musikwissenschaftler reiche Befriedigung verschafft. Neben dem sehr reizvollen Klange der Domras, Balalaiken und Gußlis, und neben dem äußerst exakten Zusammenspiel und feinsten dynamischen und agogischen Nüancieren des Balalaika-Orchesters haben die ultravirtuosen Leistungen des Balalaikasolisten Trojanowsky und der beiden Gußliduettisten Hartmann und Daniloff Bewunderung wachrufen können. — Dem herzhaft schön spielenden Sevčik-Quartett, das diesmal neben einem Haydn und Smetana's „Aus meinem Leben" zwei aparte Klangstücke eines nachgelassenen Streichquartettes von Edvard Grieg und — unter tüchtiger Mitwirkung Arthur Reinholds — das festgefügte Klaviersextett op. 22 von Paul Juon gebracht hat, reihten sich die prächtigen Böhmen mit Dvořáks As-dur Quartett, dem A-dur Klavierquartett von Brahms und Beethovens G-dur Quartett aus op. 18, die wunderbar schön spielenden Brüsseler, denen gleich wie den Böhmen der meisterhafte Kammermusikpianist Carl Friedberg assistierte, mit einem Haydn, dem schön-interessanten Des-dur Quartett von Dohnányi und dem Klavierquintett von Schumann und das in Geist und Klang gleich kernige Marteau-Becker-Quartett an, das eine der Gewandhaus-Kammermusiken übernommen hatte und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Streichquartette in B-dur von Mozart, in F-dur (aus op. 59) von Beethoven und in a-moll von Schumann darbot. — Zwischen César Thomson, der bei seinem Wiedererscheinen nach langer Pause durch fülligeres Kantilenenspiel bei etwas verminderter Zuverlässigkeit im Virtuos-Technischen überraschte, und Willy Burmester, der über sein sehr höfliches Anpacken der Kreutzer-Sonate hinaus wiederum mit seinen Bearbeitungen alter Tanzstücke und mit dem „Hexentanz" von Paganini triumphieren konnte, ließ sich mit zwei eigenen Konzerten der aus Sevčík's Meisterschule herkommende, außerordentlich beanlagte, im Technischen nahezu vollkommen fertige und im Geistig-Musikalischen vielversprechende fünfzehnjährige Violinvirtuose Sascha Colbertson vernehmen und wurde mit Recht begeistert willkommen geheißen. — Von den Klavierspielenden bezeugten der etwas trockene Walter Petzet, der noch etwas wilde Arthur Reinhold und der noch allzu charakterlos-weichlich gestaltende Simeon Maykopar angehende Meisterschaft, Marguerite Melville viel hervorragenderes technisches Können, Martha Berthold respektable Geschicklichkeit, Anna Bohm allzu große, mit wohl durch Befangensein verursachte Unsicherheit und Richard Gerlt, der die Paganini-Variationen von Brahms in Fehlgriffen spielte, ein erstaunliches Maß von Naivität. Über den Baritonisten Kurt Lietzmann und die Violoncellistin Rosa Brany mag in der Öffentlichkeit noch nicht gerichtet sein, wohl aber habe ich über das allzu naturalistische Singen der Mezzosopranistin Martha Oppermann und die etwas theaterderben Liedervorträge der Dresdner Hofopernsängerin Magdalena Seebe hinaus Elisabeth Gutzmann als bescheiden-sympathische Sopranistin zu erwähnen, Katharina Eva Lißmann als bereits recht vorgeschrittene, lebhafter interessierende Liedersängerin namhaft zu machen, und sehr nachdrücklich auf die mühelos zum dreigestrichenen f empordringende Koloratursopranistin Käte Hörder aufmerksam zu machen, Mit Jubel ist abermals Sven Scholander aufgenommen worden, der mit einem größtenteils neuen Programm und mit seiner fesselnden Vortragsfrische die zunehmenden Defekte seines Stimmateriales wettmachte. Arthur Smolian

LONDON: Wie immer während der letzten Wochen vor Weihnachten, wenn alle Welt die Gedanken auf das bevorstehende Fest konzentriert, hat auch dieser Tage die Zahl der Konzerte wieder nachgelassen, womit allerdings beileibe nicht gesagt sein soll, daß die vorweihnachtliche Saison schon ganz zu Ende gekommen sei, denn es finden noch immer reichlich genug Konzerte täglich statt. Dem Kritiker wird aber wenigstens etwas mehr Ruhe gegönnt, die er auch sehr notwendig hat, denn die Konzertagenten scheinen hier von Jahr zu Jahr immer mehr zu der Auffassung zu gelangen, daß London nicht auf der Höhe steht, wenn nicht täglich wenigstens zwei Dutzend Konzerte in den großen Sälen abgehalten werden. Die Überfüllung ist geradezu schrecklich, und die armen Künstler haben sehr darunter zu leiden, denn die Musikfreunde „verteilen" sich so zu sehr. Das Ereignis der Saison und damit das Hauptgesprächsthema bleibt natürlich die erste Londoner Aufführung der so lange erwarteten ersten Symphonie Elgars. Man kann das außerordentliche Interesse, das die Engländer diesem Werk entgegenbringen, nur verstehen, wenn man in Betracht zieht, daß es bisher noch niemals einem englischen Komponisten gelungen ist, eine Symphonie zu schreiben, die sich in der Gunst des Publikums zu erhalten gewußt hätte. Von Elgar erwartet man, daß er das scheinbar Unmögliche möglich machen wird. Daher der große Jubel und die Begeisterung, mit der die Aufführung aufgenommen wurde. In England ist man stets überzeugt gewesen, daß dieses Komponisten Stärke in der Schaffung von Orchesterwerken liegt, und man hat es ihm daher einigermaßen übelgenommen, daß er mit solcher Hartnäckigkeit bei Chorwerken und besonders Oratorien blieb, denn auch an kleineren Orchesterwerken, Ouvertüren und dergleichen haben wir kaum mehr als ein halbes Dutzend von ihm. Es kann auch wohl keinem Zweifel unterliegen, daß diese erste Elgarsche Symphonie eine Arbeit von hervorragender Schönheit ist, sicher eine der besten Symphonieen, die seit langer Zeit geschrieben worden sind. Elgar hat ausdrücklich erklärt, daß er hier keine Programmmusik geschrieben habe, und trotzdem man sich darin gefallen hat, allerhand Deutungen für diese oder jene Partie des Werkes zu finden, wird man am besten tun, dem Komponisten zu glauben. Es ist ein rein musikalisches Kunstwerk, enthält viele schöne Themen, die sehr geschickt und geschmackvoll behandelt sind, der Aufbau ist gut, und die Orchestrierung brillant. Eine vielfach erhobene und vielleicht nicht ganz unberechtigte Kritik ist, daß häufig ein zu dramatischer Ton in die Komposition hineinkommt auf Kosten der Schönheit. Gerade wo es sich nicht um Programmusik handelt, hätte das leicht vermieden werden können. Manche Partieen erinnern stark an Brahms. Ob die Symphonie wirklich populär werden wird, steht allerdings auf einem anderen Blatt. Die Mehrzahl der hiesigen Kritiker prophezeit es so. Nous verrons. a. r.

MAINZ: Einen erlesenen künstlerischen Genuß verschafften uns die „Böhmen" mit einem Kammermusik-Abend, bei dem zwischen Haydn und Beethoven das mehr durch kluge Berechnung eine äußerliche Wirkung anstrebende Quartett in Des-dur (op. 17) von Sgambati sich nicht gerade vorteilhaft bemerkbar machte. Von nicht minderer Bedeutung war ein Beethoven-Abend von Henri Marteau und Ernst von Dohnanyi. Speziell die Kreutzer-Sonate war ein Meisterstück unvergleichlicher, intuitiver Vortragskunst. Beide Veranstaltungen danken wir der um das musikalische Leben unserer Stadt hochverdienten „Mainzer Liedertafel". — Im zweiten Symphoniekonzert mit Ferencz Hegedüs als jungem, vielversprechendem Geiger-Solisten interessierte vornehmlich die Uraufführung einer Symphonie in h-moll von Fritz Volbach. Das Werk zeichnet sich in erster Linie durch wertvollen gedanklichen Inhalt, klare Thematik und echt symphonische Struktur aus, es vermeidet — glücklicherweise! — jedes „Programm", fällt jedoch durch eine gewisse Ungebundenheit des Finale, das sich im übrigen durch besondere kontrapunktische Feinheiten auszeichnet, einigermaßen ab. Auch dem teilweise oratorienhaften

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Charakter möchten wir nicht das Wort reden. Das Scherzo bildet den gelungensten Abschnitt; der Komponist-Dirigent nahm auf entsprechenden Applaus hin sogar Veranlassung, es zu repetieren — ein Novum in unserem Konzertsaal! Artur Schnabel spielte im dritten Konzert Beethoven (G-dur Konzert) und drei Brahms-Rhapsodieen mit schönem Erfolg, das Orchester unter Emil Steinbachs Leitung mit Geschmack die e-moll Symphonie von Brahms, während im vierten Konzertabend neben der herrlichen Schubertschen C-dur Symphonie eine Ouvertüre zu Goldoni's Lustspiel „Le Baruffe Chiozotte" von Sinigaglia besonderes Gefallen erregte. Walter Soomer (Leipzig) sang zwei Loewe-Balladen und den „Feuerzauber". Edg. Classen

MANCHESTER: Die erste Aufführung einer Symphonie (As-dur) von Sir Edward Elgar fand am 3. Dezember hier statt. Dr. Hans Richter, dem es gewidmet ist, und dessen Anregung es seine Entstehung verdanken soll, dirigierte das seriöse, großzügige Werk, das vom Publikum enthusiastisch aufgenommen wurde. Es dürfte die bedeutendste symphonische Schöpfung eines englischen Komponisten sein. Bei vielem Originellen, das die Symphonie enthält, spiegelt sie unverkennbar in der Stimmung Brahmssche und in der Orchestrierung Tschaikowskysche und Straußsche Einflüsse wieder. Die Themen sind zum größten Teil gesund erfunden und entschieden kräftiger und plastischer als in den Oratorien des Komponisten, wie überhaupt die Symphonie einen Riesenfortschritt gegen Elgars früheres Schaffen bedeutet. Den tiefsten Eindruck hinterließ das Adagio, dessen Stimmungsgehalt an Brahmssche Größe gemahnt. Das Orchester ist durchweg glänzend und interessant behandelt. Als besonders lobenswert möge hervorgehoben sein, daß, was in modernen Werken häufig vermißt wird, die Dynamik auch bei den größten Kraftentfaltungen stets vornehm bleibt. Offiziell liegt der Symphonie kein Programm zugrunde, doch wurde in Verbindung mit einer eventuell vorhandenen programmatischen Idee der Name Gordons in der Tagespresse erwähnt; diese erblickt in dem Werke eine glückliche Verschmelzung von absoluter und Programmusik. Zweifellos wird die Elgarsche Symphonie auch in Deutschland viel Anklang finden.

K. U. Seige

MANNHEIM: In der zweiten Akademie des Hoftheaterorchesters (Wiener Komponistenschule) brachte Hermann Kutzschbach Haydns Symphonie No. 13 (G-dur) und Beethovens „Erste" hervorragend zur Wiedergabe. Mit der einheimischen Pianistin Hedwig Marx-Kirsch spielte er vortrefflich Mozarts Es-dur Konzert für zwei Klaviere. Die dritte Akademie (Beethoven-Abend) brachte die Symphonie No. 7 und die Leonoren-Ouvertüre No. 2. Henri Marteau spielte das Violinkonzert in Auffassung und Technik meisterhaft. Zur Erinnerung an Mendelssohn (100. Geburtstag) brachte die vierte Akademie dessen italienische Symphonie und die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum". Händels Concerto grosso No. 6 (D-dur) leitete erfolgreich den Abend ein, den Ernestine Schumann-Heink durch die Vitellia-Arie aus Mozarts „Titus" und drei Schubertlieder mit Orchester verherrlichte. — Mit dem Musikverein und dem Hoftheaterorchester brachte Kutzschbach Gabriel Pierné's wenig dramatischen „Kinderkreuzzug" glänzend zur Aufführung. — Im Philharmonischen Verein debütierten mit großem Erfolge die kanadische Geigerin Kathleen Parlow und der Berliner Hofopernsänger Putnam Griswold. — Im Liederkranz-Konzert lernte man in Margarete Siems-Dresden eine vortreffliche Koloratursängerin und in Alfred Hoehn-Köln einen gestaltungskräftigen Pianisten kennen. — Der Lehrergesangverein brachte unter C. Weidts trefflicher Führung Krug-Waldsees „Seebilder" und einige neuere Chöre a cappella von Wöß, Stehle, Kaun und Bleyle vollendet in jeder Hinsicht zur Wiedergabe. Solist war Hermann Weil aus Stuttgart. — Marie Blitar und Vally Fredrich aus Berlin entzückten in einem Konzerte der Liedertafel durch ideal gesungene Duette. Joan Manén, der spanische Violinvirtuose, spielte technisch brillant Mozart, Paganini, Schubert usw. Der stimmlich hervorragend fundierte Chor steht nun 20 Jahre unter der Leitung Hermann Bielings. — In einem Kammermusik-Abend des Schuster-Quartetts zeichnete sich die jugendliche Pianistin Marie Kaufmann als vielversprechende Künstlerin aus. Sie spielte den Klavierpart in Schumanns Es-dur Quintett glänzend und individuell. — Anregend verliefen auch ein Klavier-Abend Fritz Häckels und ein Lieder-Abend Erich Hanfstaengels-München.

K. Eschmann

MÜNCHEN: Was der einigermaßen Eingeweihte erwarten mußte, ist nun doch rascher als man dachte, eingetreten; die Abonnementskonzerte des einen der vier konkurrierenden Münchner Orchester, des Philharmonischen Orchesters unter Jan Ingenhoven, sind bereits eines sanften Todes verstorben. Das zweite Konzert hatte noch eine nicht uninteressante Ausgrabung mit Spohrs Symphonie No. 3 gebracht, und Julius Klengel spielte an Stelle von Pablo Casals Schumanns Cellokonzert; damit war dieser verfehlte Mitversuch, München in Orchestermusik zu ertränken, zu Ende. Man kann durchaus bedauern, daß dem sehr tüchtigen Jan Ingenhoven die Gelegenheit zu einer Wirksamkeit in größerem Maßstabe hier wieder genommen ist, wird aber doch die damit gegebene Warnung vor einer Überschätzung von Münchens Musikaufnahmefähigkeit gerade im Interesse der Gesundung unseres Musiklebens begrüßen müssen; meines Erachtens ist es nur eine Frage der Zeit, daß ein weiteres der annoch lebenden Orchester von dem Schicksal seines Philharmonischen Rivalen erreicht wird; vielleicht findet dann endlich die Fusion statt, die allen unerquicklichen Streitereien — siehe neuerdings die Prozesse Schillings und Heß — ein ersehntes Ende machen würde. — Die Musikalische Akademie (Königliches Hoforchester) bot in ihren ersten zwei Abonnementskonzerten in der Ausführung unter Mottl immer Hervorragendes (bis auf einige leise Ungleichheiten in Beethovens Fünfter), und ihre Programme konnten sich gleicherweise sehen lassen; auf Anton Dvořáks dramatische Ouvertüre „Husitská", die sich ein wenig lärmend gebärdet, hätte man allerdings zur Not

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verzichten können, noch mehr auf Rimsky-Korssakows symphonische Suite „Scheherezade", da sie außer einer bestechend schönen Instrumentation nicht viel zu geben hat. Das überaus selten gehörte sechste Brandenburgische Konzert in B-dur jedoch von J. S. Bach, in einer geschickten Bearbeitung von Felix Mottl, und Bruckners Sechste in A-dur müssen auf der Verdienstseite dafür ganz besonders gebucht werden. — Im zweiten Abend des Konzertvereins (Ferdinand Löwe) zeichnete sich die Pianistin Olga Samaroff mit Tschaikowsky's b-moll Konzert aus, im dritten der ganz hervorragende Tenor Felix Senius mit Arien von Mozart und Tschaikowsky. Das vierte gab dem Cellisten Paul Grümmer (Wien) Gelegenheit, zu beweisen, daß er selbst in einem zwar so gut gemeinten aber auch so langweiligen Konzertstück wie dem von Dohnanyi (für Violoncello und Orchester) zu interessieren vermag. Von instrumentalen Leistungen seien die überaus feine Ausarbeitung von Mozarts C-dur Symphonie (mit der Schlußfuge), Schumanns Zweiter und Brahms' e-moll gebührend erwähnt. Die Interpretation von Elgar's Introduktion und Allegro für Streichorchester war eine Glanzleistung, das Werk selbst ist solide, wenig aufregende Musik. Desto mehr fesselte auch hier Heinrich Norens „Kaleidoskop", das gelegentlich seiner Uraufführung beim Tonkünstlerfest in Dresden so großen Jubel erregt hatte. Auch die hiesige Aufführung konnte mich nicht in der Überzeugung wankend machen, daß man es da mit einem Talent ersten Ranges zu tun hat, nicht nur in bezug auf reine Kunstfertigkeit. Gewiß ist Noren auch ein Meister des äußeren Effektes, aber er ist es ohne Effekthascherei und er bleibt technisch immer raffiniert und darum anregend. Allein die Fähigkeit, den Hörer so zu packen und fortzureißen, wie es Noren gelingt, ist niemals das Resultat ungetrübter Verstandeskühle; Noren ist ein echter und ganzer Musiker, so gut wie es Chopin war, der von der heute beliebten Pseudo-Tiefe auch keine Spur an sich hatte. Wie bei Chopin ist übrigens bei Noren der starke nationale Einschlag nicht zu übersehen. Wenn „Kaleidoskop" diesmal nicht dieselbe unbedingte Wirkung tat wie in Dresden, so ist daran doch — bei aller aufrichtigen Anerkennung für das junge Orchester und seinen berühmten Führer — die Aufführung schuld; die Wiedergabe durch das Dresdener Hoforchester unter Schuch war makellos vollendet, ein wahres Wunder höchster Reproduktionskunst; daß das Konzertvereinsorchester etwas Derartiges noch nicht zu bieten vermochte, kann ihm in keiner Weise zum Vorwurf gereichen. — In den Volks-Symphonie-Konzerten unter Prill, die beim obligaten Beethoven-Zyklus angelangt sind, konnte man sich einiger recht guter Solisten erfreuen, so zuletzt des Cellisten Gerald Maas und der Mezzosopranistin Frl. Schaffer. — Eine eingehendere Besprechung der Meisterdirigenten-Abende des Tonkünstlerorchesters möchte ich mir für das nächste Mal vorbehalten, um heute noch einiger Solistenkonzerte zu gedenken. Ein Kompositionsabend von Julius Weismann, einem der talentiertesten Schüler Thuilles, zeigte den sympathischen Komponisten auf der Höhe seines Könnens mit Liedern op. 22 und 23 (besonders die volkstümlichen auf Texte aus „Des Knaben Wunderhorn" sind zu rühmen) und neun Variationen und Fuge über ein eigenes Thema, einem Werk voll bester Einfälle und abgerundeter formaler Gestaltung. Daß Felix v. Kraus und Felix Mottl mit Schuberts „Winterreise" einen überwältigenden Erfolg errangen, ist wohl verständlich, weniger der fortdauernde Enthusiasmus für Lilli Lehmann, deren Gesangskunst doch nicht mehr ganz über ein zunehmendes Stimmanko und eine leider ebenso zunehmende Art unkünstlerischer Wiedergabe bei einzelnen ihrer Gesangsnummern hinwegzutäuschen vermag. Bei Ernestine Schumann-Heink hatte man bei aller gebotenen Hochachtung und selbst Bewunderung gleichfalls schwer an einem recht unkünstlerisch zusammengestellten Programm zu tragen. Ludwig Heß entzückte seine Hörer nicht minder mit Beethovens „Liederkreis" wie mit Schumann-Liedern, und einer der Sterne unserer Hofbühne, Paul Bender, überraschte wahrhaft durch die feinsinnige Art, wie er seine Riesenstimme im Konzertsaal zu meistern und zu sinnvollstem Vortrag zu gebrauchen verstand. Hohen Genuß verdankte man wieder Artur Schnabel und Therese Schnabel-Behr; Therese Behrs Vortrag läßt vollkommen das manchmal Unzureichende ihres Organs vergessen, und Artur Schnabel ist vor allem ein Schubert-Interpret, dessengleichen kaum zu finden sein dürfte. Auch die anderen Großen der Stimme und der Instrumente sind alle wiedergekehrt: Lamond mit einem an die Aufnahmefähigkeit des Publikums gewaltige Anforderungen stellenden Beethovenprogramm, Messchaert, Tilly Koenen, Hedwig Schmitz-Schweicker, Huberman, der mir noch bedeutend gereifter erschien, und andere mehr. Was Berühmte und Unberühmte an neuen Werken uns gebracht haben, mag den Inhalt der nächsten Besprechung bilden.

Dr. Eduard Wahl

PARIS: Der wichtige Posten des Direktors der Konservatoriumskonzerte konnte nach dem frühen und ziemlich unerwarteten Tode von Georges Marty nicht lange unbesetzt bleiben. Die Wahl der Orchestermitglieder, die einen unabhängigen Verein bilden, fiel auf André Messager, und dieser erhielt von der Regierung die Erlaubnis, neben der Direktion der Oper auch die der ältesten Pariser Konzertgesellschaft zu übernehmen. Nach einem Benefizkonzert für die Hinterlassenen Marty's, in dem namentlich Saint-Saëns, der das Klavierkonzert in c-moll von Mozart spielte, gefeiert wurde, begann Messager am 22. November seine regelmäßige Tätigkeit. Er machte schon dadurch guten Eindruck, daß er den ersten Satz der „Eroica" langsamer nahm, als es in Paris üblich ist, und eine außerordentliche Deutlichkeit aller Einzelheiten zustande brachte. Auch das selten gehörte Jugendwerk von César Franck, „Rebekka", ein kleines Oratorium von fünf Abschnitten, erregte unerwartetes Interesse. — Ziemlich spärlich waren die Neuheiten der Pariser Orchesterkonzerte im November. Ein bisher unbekannter Tonsetzer, Jules Maugué ließ bei Chevillard „Impressions d'un site agreste" hören, deren etwas einfältige Melodik nur wenig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ansprach. — Colonne spendete als Neuheit bloß drei hübsch orchestrierte Lieder von Georges Hüe, die den Titel „Crocquis d'Orient" tragen und eine glückliche Verwendung wirklicher orientalischer Motive aufweisen. Frau Mellot-Joubert fand mit dem Vortrag dieser Lieder einen berechtigten Erfolg. — Eine neue Erscheinung des Pariser Musiklebens nennt sich „Le Decem". Unter dieser lateinischen Zehnzahl birgt sich eine Gesellschaft für Kammermusik von zehn Mitgliedern, fünf Streichern und fünf Bläsern. Diese Kombination ist interessant, obschon es wenig Kompositionen gibt, die dafür geschrieben sind. Es gibt Ottetti und Nonetti, aber das Decetto ist unbekannt. Als Lalo seine „Aubade" für zehn Instrumente schrieb, nannte er sie daher ein Doppelquintett. Vielleicht hat das Vorhandensein dieses selten gehörten Werkes die neue Kombination begünstigt, an deren Spitze der verdienstliche Geiger Charles Herman und der vorteilhaft bekannte Flötenspieler Pierre Deschamps stehen. Die Nouvelle Société Philharmonique, die auch in diesem Winter zwölf Konzerte geben wird, beeilte sich, das „Decem" für ihr erstes Konzert aufzubieten und mietete deshalb den großen Konzertsaal Gaveau statt des kleineren Agrikultursaales, ohne ihn freilich ganz füllen zu können. Das Oktett Schuberts für fünf Streicher, Klarinette, Horn und Fagott machte den Anfang. Das Andante dieses Werkes ist eine der schönsten melodischen Eingebungen Schuberts und gefiel außerordentlich. Fast eine Neuheit für Paris war das jugendfrische Sextett für fünf Bläser und Klavier des leider so früh verstorbenen deutschen Tonsetzers Ludwig Thuille. Hier fand auch der Klavierspieler Dumesnil Gelegenheit sich auszuzeichnen. Die vier Quartettstreicher des „Decem" führten ferner mit dem am Klavier sitzenden Komponisten Chevillard sein op. 1 von 1882 auf, das leider in seiner Unselbständigkeit und Zerrissenheit alle Nachteile und nur wenig Vorteile eines op. 1 aufweist. Es war immerhin erfreulich zu sehen, daß der hervorragende Kapellmeister des Orchesters Lamoureux von seinem Augenleiden so gut geheilt ist, daß er seine ältesten Sachen wieder nach den Noten spielen kann. Den Schluß des Konzertes bildete die erwähnte zweisätzige „Aubade" Lalo's, bei der alle Mitglieder des „Decem" Verwendung fanden. Gerade hier zeigte es sich aber, daß die großen Tonsetzer nicht mit Unrecht diese numerische Gleichsetzung der Streicher und Bläser vermieden haben. Fünf Bläser schlagen, mögen sie noch so diskret sein, fünf Streicher nahezu tot, und im vorliegenden Falle kam noch hinzu, daß der erste Geiger Herman zwar über hübschen Vortrag, aber nicht über großen Ton verfügt. — Noch größer freilich als der Erfolg des „Decem" in seinen verschiedenen Zerstückelungen war der des deutschen Konzertsängers Felix Senius. Einen so guten Solotenor hatte man in Paris schon lange nicht mehr gehört. Er überwand zuerst siegreich die schwierigen Koloraturen einer Arie aus Bachs G-dur Messe und sang dann wunderschön drei Lieder von Schubert und je zwei von Hugo Wolf und Richard Strauß. Schuberts „Wohin?" mußte er wiederholen, obschon er gerade hier den Fehler beging, das Tempo viel zu rasch zu nehmen. Geradezu vollendet war dagegen sein Vortrag von „Du bist die Ruh". — Die drei russischen Brüder Michael, Raphael und Karl Kellert, die sich dem Triospiel widmen, haben seit letztem Jahr bedeutende Fortschritte im ausgeglichenen Zusammenspiel gemacht und imponierten namentlich durch den Vortrag von Beethovens Fledermaustrio. — Die angloamerikanische Koloratursängerin Keyser führte sich in einem eigenen Konzert vorteilhaft ein. Sie besitzt die Gabe, deutsche, französische, italienische und englische Gesangsstücke, mit bester Aussprache, im Originaltext vorzutragen.

Felix Vogt

PRAG: Die Konzertsaison ist in vollem Fluß, aber nur sehr wenig von dem, was sie bringt, ist wirklich wert, erwähnt zu werden. Im Philharmonischen Konzert (Neues deutsches Theater) kam unter persönlicher Leitung des Komponisten eine c-moll Symphonie von Karl Weis, dem Komponisten des „Polnischen Juden", zur Uraufführung. Naive, reflexionslose Musik, trotz der Überschrift der einzelnen Sätze (Sturm und Drang, Trauermarsch auf den Tod meines Vaters, Erinnerungen aus meiner Jugend, Das Wiedersehen), absolute Musik im unverfälschten Sinne des Wortes. In demselben Konzert führte Ottenheimer Norens „Kaleidoskop" auf, Artur Schnabel spielte Beethovens G-dur Konzert. — Ein Hochgenuß war Ansorges Klavierabend. Der Poet am Klavier gewinnt nun auch in Prag zusehends an Stammpublikum. — Einen merkwürdigen Sport übt Alexander Sebald aus Pest. Er spielt Paganini's 24 Capricen an einem Abend. Schon nach zweien möchte man mit Tannhäuser rufen: „Zu viel, zu viel . . . laß mich ziehen". — Der rührige Kammermusikverein brachte an drei Abenden Max Reger und Marteau, das Rosé-Quartett und die Brüsseler, in deren Gesellschaft sich der Russe Paul Juon befand, dessen nicht gerade originelle Rhapsodie dank der glänzenden Ausführung lebhaften Beifall fand. — Im Dürerbund sangen, von Otto Klemperer famos begleitet, Eugen und Margarete Brieger nebst Sololiedern Duette (Schumann, Brahms, Gretscher, Berger). Ihre hohe Vortragskunst, gepaart mit hervorragender Technik, sicherten ihnen einen vollen Erfolg. — Zemanek hat in seinen populären Sonntagnachmittagskonzerten die vier Symphonieen von Brahms absolviert.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: Im dritten Symphoniekonzerrt der Kaiserlich russischen Musikgesellschaft unter Robert Kajanus' Leitung entzückte uns Leonid Kreutzer durch den meisterhaften Vortrag des selbst dem großen Publikum immer lieber werdenden Rachmaninoff'schen Klavierkonzertes und der Burleske von Richard Strauß. Im vierten symphonischen Konzert stand am Dirigentenpult W. Suck, der Leiter der Moskauer Hofoper. Tschaikowsky's fünfte Symphonie elektrisierte das Publikum in gewohnter Weise; die Wiedergabe war aber auch von Anfang bis zu Ende eine inspirierte und inspirierende. Stanfords' phantasiereiche „Irische Rhapsodie", für deren Bekanntschaft und ausgezeichnete Wiedergabe wir dem Dirigenten besonderen Dank wissen, hat sehr gefallen. Leider

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hatte der Solist des Konzertes, der sonst hervorragend schön spielende Geiger Josef Achron, keinen glücklichen Abend, wenigstens ließ er es in dem Konzert von Saint-Saëns und einer Suite eigener Komposition an schöner Tongebung fehlen. — In das Programm des dritten Siloti-Konzerts waren mit Ausnahme der unvollendeten Symphonie und des Rosamunden-Zwischenspiels von Schubert nur Novitäten aufgenommen worden. Wassilenko's symphonisches Bild „Garten des Todes" (nach Oscar Wilde) ist ein stimmungvolles Werk und fand unter Leitung des Komponisten großen Beifall. Auch erwärmte sich die Hörerschaft für Gnessin's Vorspiel zum „Befreiten Prometheus" und applaudierte sehr nach der Humoreske „Fasching" von Weiner. — Pablo Casals, der von unserm Publikum schon von früher her hochgeschätzte Cellist, spielte das a-moll Konzert von Saint-Saëns und im Verein mit seiner Gemahlin das Konzert für zwei Celli von Moor, op. 69. — Wie schnell sich Gottfried Galston die Herzen der Petersburger erobert hat, bewies der Umstand, daß er drei ausverkaufte Konzerte geben konnte. — Mit großer Auszeichnung sah sich ferner Tilly Koenen aufgenommen, die zwei genußreiche Liederabende veranstaltete. — Sonst war das Pianistentum immer stark in der Majorität vertreten, ohne daß die Qualität des Gebotenen mit der Quantität gleichen Schritt hielt. — Ein Extra-Symphonie-Konzert mit Beethovens Achter und Neunter unter Leitung von Arthur Nikisch bildete den Glanzpunkt des vergangenen Monats.

Bernhard Wendel

STRASSBURG: Das Konzertleben nimmt unter Pfitzners belebendem Einfluß rege Anläufe. Seine Abonnementskonzerte brachten die Mahlersche c-moll Symphonie (wohl sein bestes Werk!) in großzügiger Aufführung (mit Frau Lauer-Kottlar und Frau Altmann in den Soli). An einem „romantischen Abend" hörten wir Schumanns C-dur Symphonie, eine „Undinen"-Ouvertüre von E. T. A. Hoffmann, hausbackener, als man von dem Gespensterpoeten vermutet hätte, und Orchesterlieder, von der vortrefflichen Sopranistin Tilly Cahnbley-Hinken vorgetragen. Von diesen Liedern gefielen besonders Pfitzners „Verrat" und „Sonst". An einem „französischen Abend" führte Pfitzner Bizet's „Roma"-Suite, Berlioz' Harold-Symphonie und eine neue, orchestral glänzende Ouvertüre von Widor „Les Pêcheurs de St. Jean" auf. — Prof. Münch leitete ein Kirchenkonzert von vier Bachkantaten (solistisch hervorragend Maria Philippi, G. Walter, dessen „Stärke" immer mehr im piano liegt, und Gausche von hier). — Ein „Volkskonzert" (ohne „Volk"!) unter Fried brachte Goetz' schöne F-Dur Symphonie und Tschaikowsky's Violinkonzert, von dem neuen Konzertmeister Grevesmühl recht achtungswert gespielt. Die städtischen Kammermusiker machten u. a. mit Sekles' hübscher Serenade bekannt. — Gausches Liederkunst gravitiert mehr nach der dramatischen Seite. — R. Ganz (Berlin) erwies sich als gediegener Pianist, brachte sich aber durch unglaubliche Verhetzung von Liszts Mephistowalzer um den Schlußeffekt. — Im Tonkünstlerverein spielten die „Brüsseler", mit einem neuen, etwas derberen Cellisten u. a. Dohnanyi's überraschend liebenswürdiges Des-dur Quartett. — Unter den Pianisten ragte Risler durch Abgeklärtheit hervor. Der Opernbariton von Manoff, von Stennebrüggen pianistisch sekundiert, glänzte auch als Liedersänger. Der Mannheimer Tenor Vogelstrom verdarb sich den Erfolg durch ein völlig ungeschicktes Programm. Als ziemlich hoffnungslos erwies sich die hiesige Altistin Frl. Harff. Die begabte Lonny Epstein litt unter wenig passender Auswahl der Vortragsstücke. Adolf Hamm aus Basel ist ein wahrer Meister der Orgel und imponierte besonders mit Kloses Doppelfuge. Nahm aus Freiburg zeigte einen angenehmen Bariton. Wille aus Dresden ist als Cellist etwas sehr salonmäßig: das Cello in den höchsten Lagen zwitschern zu lassen klingt so schön, als wenn ein Bassist fistelt. — Zwei Orchestervereine, „der" Männergesangverein (Frodl) nebst einigen Rivalen und der Frauenchor sorgten des weiteren für musikalische Kost.

Dr. G. Altmann

STUTTGART: Im dritten Abonnementskonzert der Königlichen Hofkapelle kamen die Führer des „neudeutschen" Musikfortschritts: Liszt, Wagner und Berlioz zu Wort mit „Tasso", „Faust"-Ouvertüre und der Phantastischen Symphonie. Das vierte dagegen bekam durch das „Russische Trio", Michael und Josef Preß und Vera Preß-Maurina einen slawisch-nordischen Charakter. Das Doppelkonzert von Brahms und eine mit allen möglichen klanglich-technischen Kombinationen gespickte Passacaglia nach Händel von Halvorsen gaben Gelegenheit, das künstlerische Temperament und das tüchtige technische Können der beiden Streichinstrumentalisten zu bewundern. Der Pianistin fiel nur die sehr undankbare Aufgabe des Klavierparts in dem Tripelkonzert von Emanuel Moór zu. Mit recht nichtssagenden Phrasen und einigem Instrumentationsgeschick versucht der Moór seine Schuldigkeit zu tun, dem „Russischen Trio" ein großes Konzertwerk „auf den Leib" zu schreiben. Eine sehr reizvolle Neuheit lernten wir in diesem Konzert noch in der „Wächterweise" von Paul Juon kennen. Der Aufbau des Werkes auf den vier Glockentönen der Kopenhagener Rathausuhr und zwei dänischen Volksweisen ist sehr geistvoll. Der Eindruck von Länge entsteht nur durch eine unvermeidliche klangliche Monotonie der vier feststehenden metallischen Töne. Die glänzende, etwas russisch lärmende Ouverture „1812" von Tschaikowsky rundete das Konzert zu charakteristischer Einheit ab. Beide Konzerte leitete in den Orchesterwerken Max Schillings. In den solistischen Werken schwang Carl Wendling den Taktstock mit dem gleichen schönen Erfolg, als wenn er seine Geige meistert. — An größeren Vokalkonzerten sind zu nennen: die erste Aufführung des Chorwerkes „Jos Fritz" von dem Freiburger Komponisten Alexander Adam durch den „Neuen Singverein" unter Ernst H. Seyffardt, das einen starken Erfolg hatte, und die Aufführung der h-moll Messe von Joh. Seb. Bach durch den Verein für klassische Kirchenmusik unter S. de Lange. In diesem Werk war besonders die solistische Mitwirkung des Künstlerpaares v. Kraus, das am Tage vorher noch eine stark besuchte und genuß-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

reiche Matinee gab, eindrucksvoll. — An Solistenabenden waren wir wieder reich gesegnet. Die wertvollsten waren: Klengel-v. Bose, Behr-Schnabel und ein Kompositionsabend von Max Reger mit dem Komponisten am Klavier, der uns im Verein mit Carl Wendling und Richard Seitz zum ersten Male sein Trio in e-moll op. 102, ein tiefgründiges, nach Form und Inhalt zu den abgeklärtesten Werken des Tonsetzers zählendes Werk, vorführte. Die übrigen Werke des Programms, Sonate in fis-moll für Violine und Klavier und Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere — Philipp Wolfrum am zweiten Klavier — wurden von dem neuen Werk überragt, fanden aber auch, wie dieses, starken Beifall.

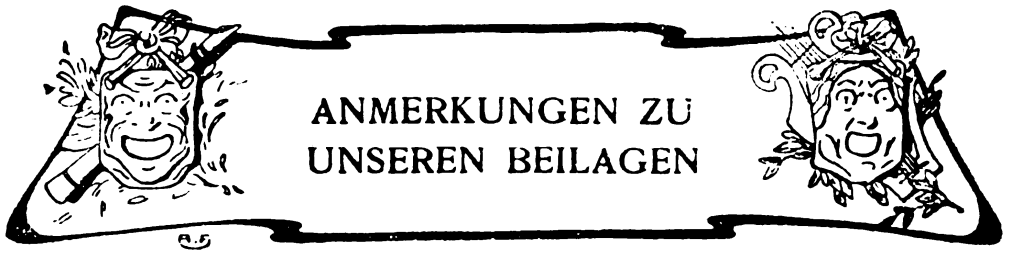
Oscar Schröter

WIEN: Eine knappe Novitätenübersicht, der ein nächstes Mal eine Solistenschau folgen mag. Im Konzertverein, der unter Löwe immer noch an Niveau, Sicherheit und vornehmer Abtönung gewinnt, ein anspruchsloses, formal sehr durchsichtiges, freilich auch emotionell in keiner Weise bereicherndes Werk von Victor von Herzfeld: „Es war einmal", ein symphonisches Märchenbild in Variationenform. Sehr hübsche, geschmackvoll gegliederte, thematisch wohl allzu primitive musikalische Guckkastenbilder, fein instrumentiert, nur eigentlich ohne den Märchenreiz, den der Titel erhoffen läßt. — Von sechs symphonischen Dichtungen, die Mieczyslaw Karlowicz mit dem Tonkünstlerorchester aufgeführt hat, habe ich nur zwei gehört, die freilich einen Schluß auf die übrigen zulassen. Man hat den Eindruck: all das könnte halb oder doppelt so lang sein, und man könnte die Titel der einzelnen Stücke untereinander tauschen. Ein Fortmusizieren oder besser gesagt ein Forttönen in andauernder Erregung; lauter Steigerungen, aber ohne Endglieder, von denen sie ausgehen und zu denen sie führen; Superlative ohne Positiv. Ein fortwährendes Wogen in Sequenzen, bis irgendein stürmischer orchestraler Effekt einsetzt und ein neues Drängen treibender Phrasen beginnt. Die steigernden Figurationen des „Tristan", ohne ihre Thematik. Bloßes Rauschen und Klingen, — aber nirgends der Eindruck der Notwendigkeit, des Klangbildens aus Ekstasen der Seele . . . Und dazu dieser ruhige, blasse, magisterhafte junge Mann: ein so seltsamer Kontrast zu diesen wild aufgepeitschten Mitteln, daß man sich schließlich an den Kopf greift und sich kaum mehr zu sagen getraut, ob dort oben ein Genie steht oder ein Graphomane. Wogegen es nur ein Mittel gibt: abwarten. — Das Quartett Rosé hätte Weingartners f-moll Quartett lieber nicht spielen sollen, weil man nicht gern an eine captatio denken möchte, die weder Rosé noch Weingartner nötig haben, und noch weniger daran, daß die Aufführung den Ausdruck einer musikalischen Überzeugung bedeuten könnte. Selbst wenn es weniger dürftige Musik wäre; nicht so unorganisch, wie dieser scharfklingende, widerspenstige erste Satz, dessen Hauptthema künstlich aus drei Teilen gekittet ist, die kein rechtes Profil ergeben wollen, und dessen thematische Zusammenhänge so deutlich ein Wollen ohne Müssen zeigen; nicht so unwählerisch wie der letzte Satz in seiner etwas engbrüstigen, strammen Heiterkeit. Und selbst wenn das Ganze so reizend klänge wie das in der Erfindung nicht sehr vornehme, aber raffinierter Klangeinfälle volle Scherzo. — Das Wiener Tonkünstler-Orchester hat unter der Leitung Nedbals, der immer gleichsam jeden Ton in Flammen setzt, eine kurze und eine umfangreiche Novität geboten. Zu Rimsky-Korssakow's Gedächtnis wurden seine „Russischen Ostern" aufgeführt, ein Stück vollstarren Prunks, in geflissentlicher Monotonie thematisch den synodalen Gesängen nachgebildet und gleichsam an eines jener ins Riesenhafte vergrößerten russischen Mosaiks erinnernd, die die gleiche Arabeske in den schwersten und farbigsten Metallen und Steinen in hieratischer Pracht wiederholen. Die zweite Neuheit war „Griselidis" von Richard Mandl, eine große symphonische Dichtung mit Mezzosopransolo und Frauenchor, angeregt durch Silvestre's Legende, zu der der Komponist vor Jahren die zur Aufführung nötige Musik geschrieben hat. Aus den Motiven dieser Musik hat Mandl sein neues Werk geschaffen, das bei aller Deutlichkeit des Stimmungsausdrucks einzelner dichterischer Momente durchaus straff in der Form und von sehr kunstvoller, manchmal bis zur kontrapunktischen Bravour reichenden Behandlung der Orchesterpolyphonie ist. Viel wesentlicher und entscheidender aber: daß in einzelnen Sätzen — besonders in dem ungewöhnlich schön klingenden und von schwermütiger Melodik erfüllten zweiten und dem geistreich dämonischen dritten — wirkliche Erfindung waltet, durchaus charakteristisch in Wohllaut und Dissonanz, immer vornehm — in den Ecksätzen vielleicht etwas zu ungesucht — und immer fesselnd. Daß das Werk ohne Mahlers Vorbild kaum geschaffen worden wäre, sei ohne weiteres zugegeben. Man braucht bloß die Maßstäbe der heutigen Produktion anzulegen, um eine Schöpfung erfreulich zu finden, die — vielleicht etwas zu ausschweifend in der Verwendung aller bisher möglichen instrumentalen Mittel — in technischer Beziehung auch dem Verwöhnten Anregung gibt und deren schöner Ernst und künstlerische Wärme so eindringlich wirken, daß in keinem Augenblick der vortrefflichen Aufführung, in der Frau Hilgermann sehr schön sang und die dem Komponisten laute Ehren brachte, ein toter Punkt fühlbar war. Es gibt nicht viele symphonische Werke von heute, von denen sich gleiches sagen läßt.

Richard Specht

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Sämtliche Illustrationsbeigaben des vorliegenden Heftes gehören zu dem Ideenkreis des Münchner Künstlertheaters. Sie geben im Anschluß an die lichtvollen Ausführungen Paul Marsops dem Leser ein anschauliches, lebendiges Bild von der äußeren und inneren Gestaltung des neuen Hauses. Wir beginnen mit der Ansicht der Fassade des Künstlertheaters, der wir den Grundriß folgen lassen. Daran schließen sich zwei Blätter, von denen das eine den Blick auf die Bühne darstellt, während uns das andere den Zuschauerraum zeigt. Ihnen folgen zur Vervollständigung des Gesamteindruckes Abbildungen des Umgangs und des Kassenflurs, sowie eine solche des Foyers. — Es wird unsere Leser sicherlich interessieren, auch den Erbauer und die artistischen Leiter des neuen Hauses im Bilde kennen zu lernen, die, um mit Paul Marsop zu sprechen, Triumvirn des Künstlertheaters: die Professoren Max Littmann, Benno Becker und Fritz Erler. — Die von uns veranlaßte photographische Aufnahme der Orchesteranlage im Künstlertheater, die wir sodann bringen, ließ sich erst nach Ablauf der Spielzeit und Ausräumung der Pulte herstellen. Sie war des sehr beschränkten Raumes halber mit großen Schwierigkeiten verbunden; es konnten aus diesem Grunde die drei abfallenden Terrassenflächen und die hohe bogenförmige Auswölbung über der untersten, von der auf Seite 19 dieses Heftes die Rede ist, nicht deutlich zur Erscheinung gebracht werden. Auch war das eiserne Gerüst für den Mittelsouffleurkasten mit der dazu gehörenden Treppe (zunächst der elektrischen Lampe) nicht abzumontieren. Das Podium am — beliebig hoch und tief zu stellenden — Schallschirm dient dem Dirigenten. Wir behalten uns vor, später eine unter günstigeren Umständen anzufertigende weitere Aufnahme zu bringen. — Von der Musik Max Schillings' zum „Faust", die im Künstlertheater zum ersten Male erklang, bieten wir die erste Seite der Originalpartitur (Prolog im Himmel), die uns der Tondichter in liebenswürdiger Weise zur Verfügung gestellt hat, in Faksimile. — Unsere Absicht, auch Dekorationsskizzen zu veröffentlichen, ließ sich leider nicht verwirklichen, da die betreffenden Künstler auf Grund früherer prinzipieller Beschlüsse nicht in der Lage waren, unseren Wünschen zu entsprechen. Wir möchten bei dieser Gelegenheit nicht verfehlen, unserem geschätzten Münchner Mitarbeiter Dr. Eduard Wahl für seine unermüdlichen Bemühungen um die Beschaffung des Bildermaterials auch an dieser Stelle unseren verbindlichsten Dank auszusprechen.

Zum Schluß dedizieren wir unseren Lesern das Exlibris für den 29. Band der MUSIK.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

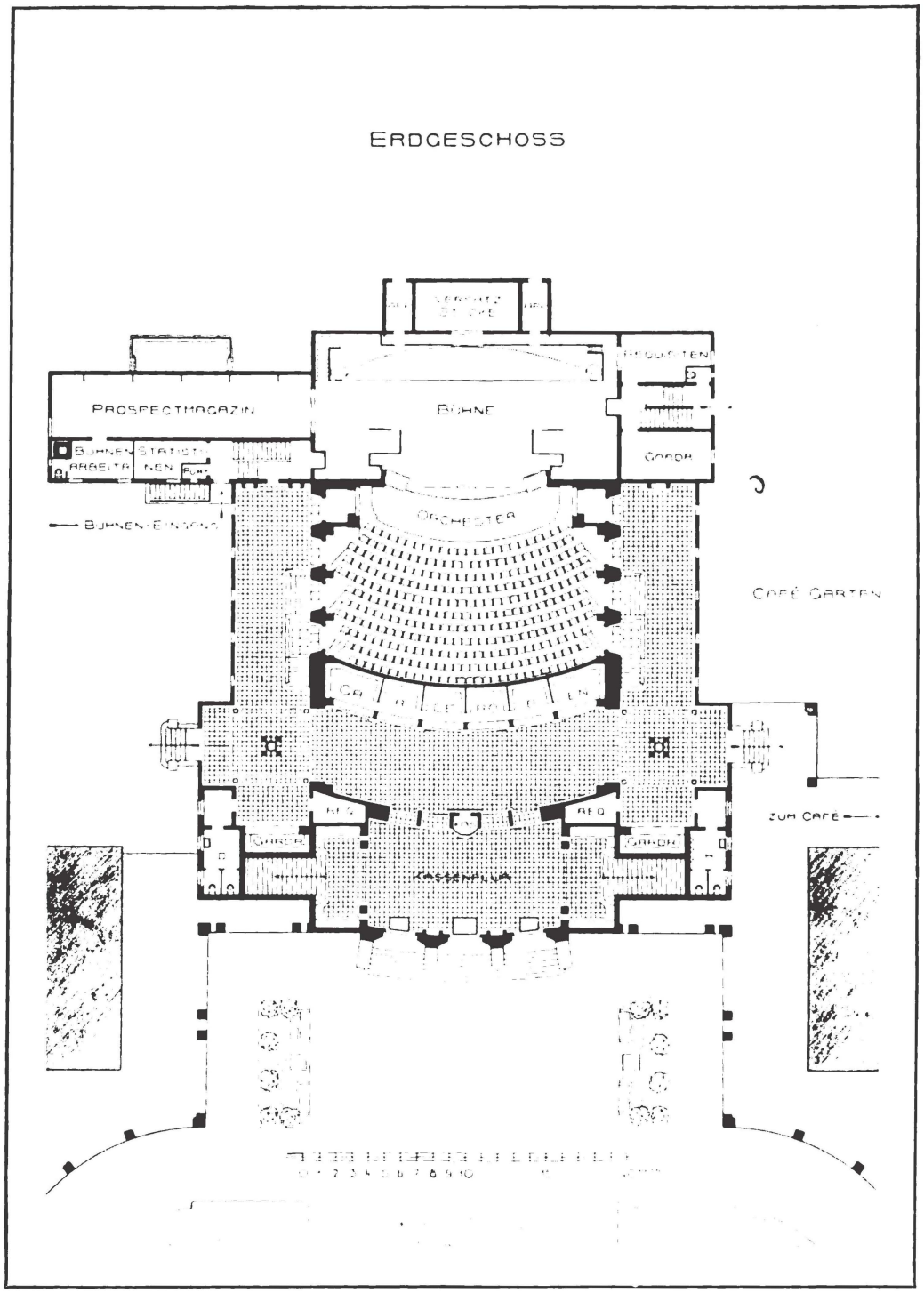
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FASSADE DES MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATERS



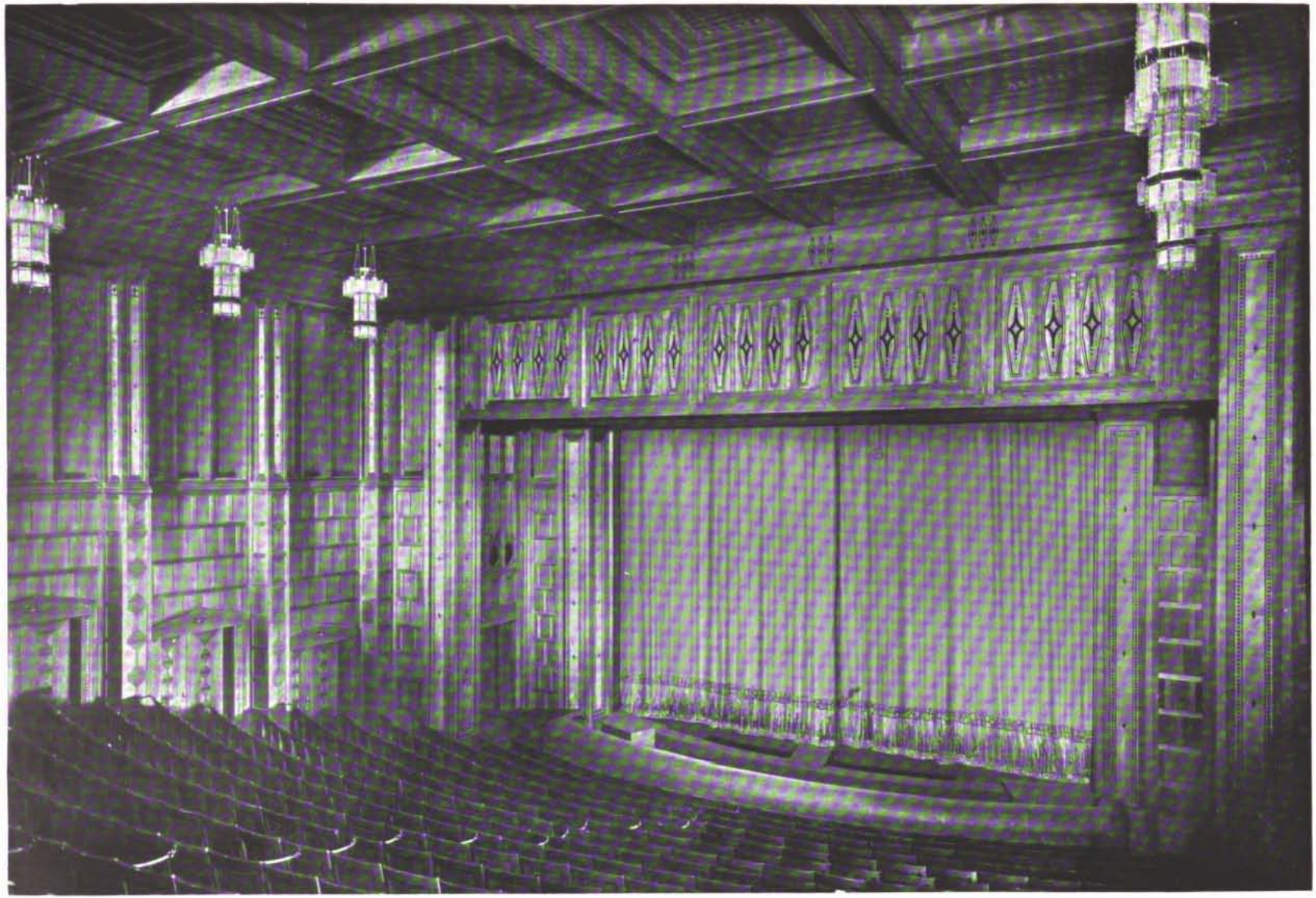
VIII. 7

DER GRUNDRISS DES
MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATERS

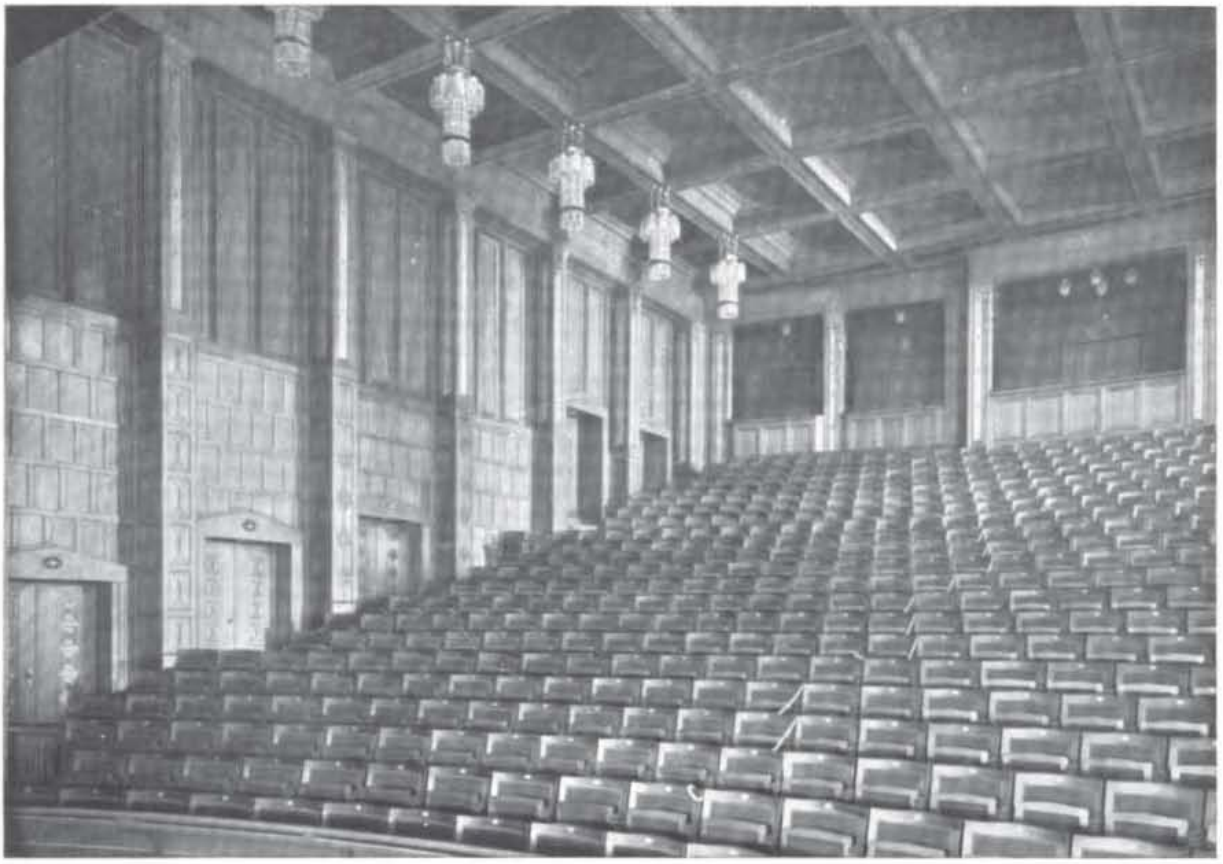
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



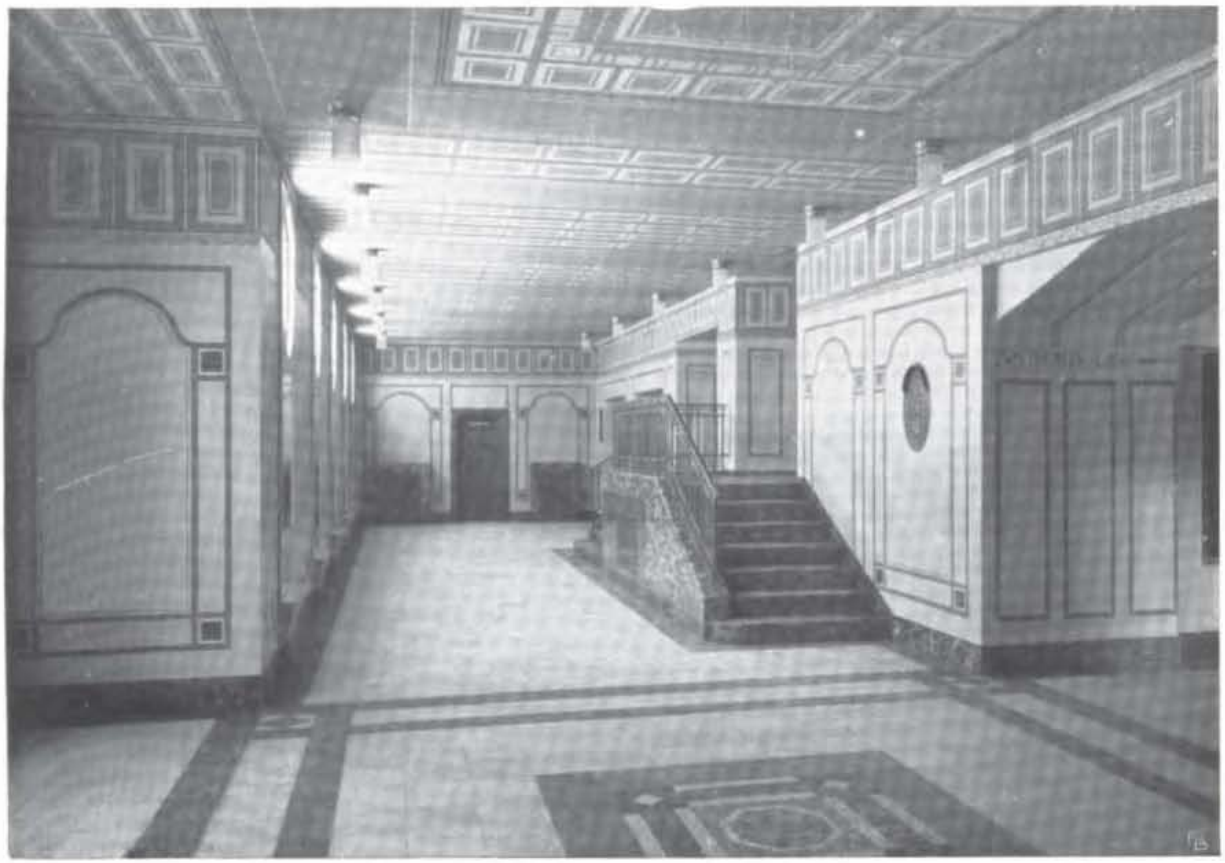
BLICK AUF DIE BÜHNE DES MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATERS



DER ZUSCHAUERRAUM DES MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATERS

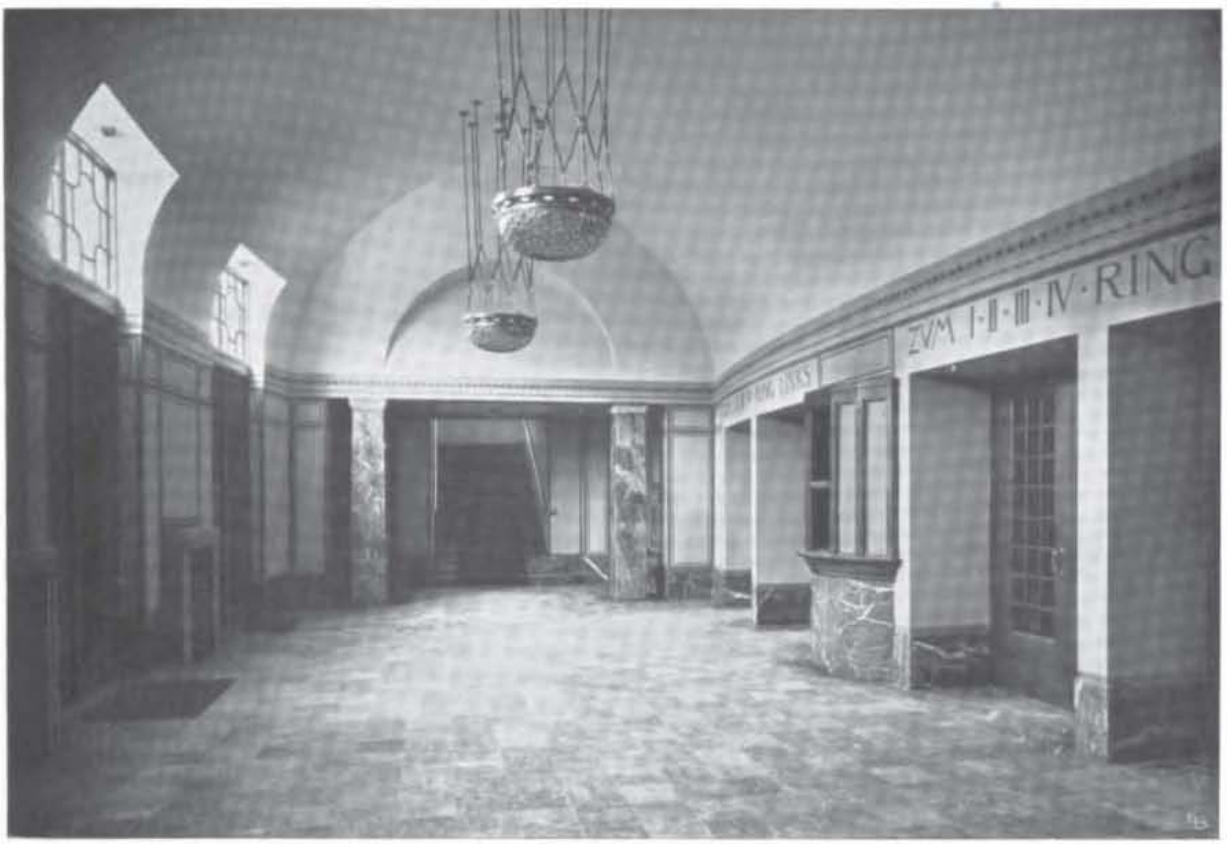
VIII. 7

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



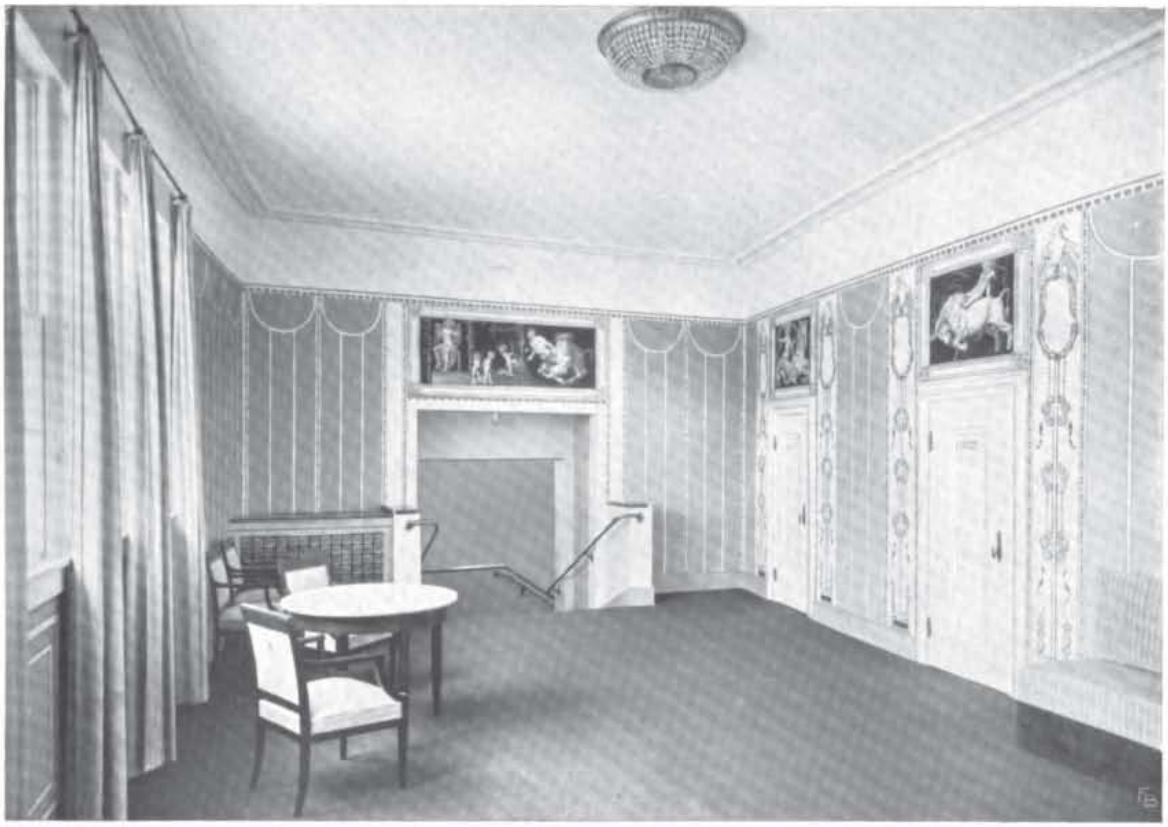
UMGANG IM MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATER

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



KASSENFLUR IM MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATER

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FOYER IM MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATER

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



F. Grainer, München, phot.

MAX LITTMANN



F. Grainer, München, phot.

BENNO BECKER

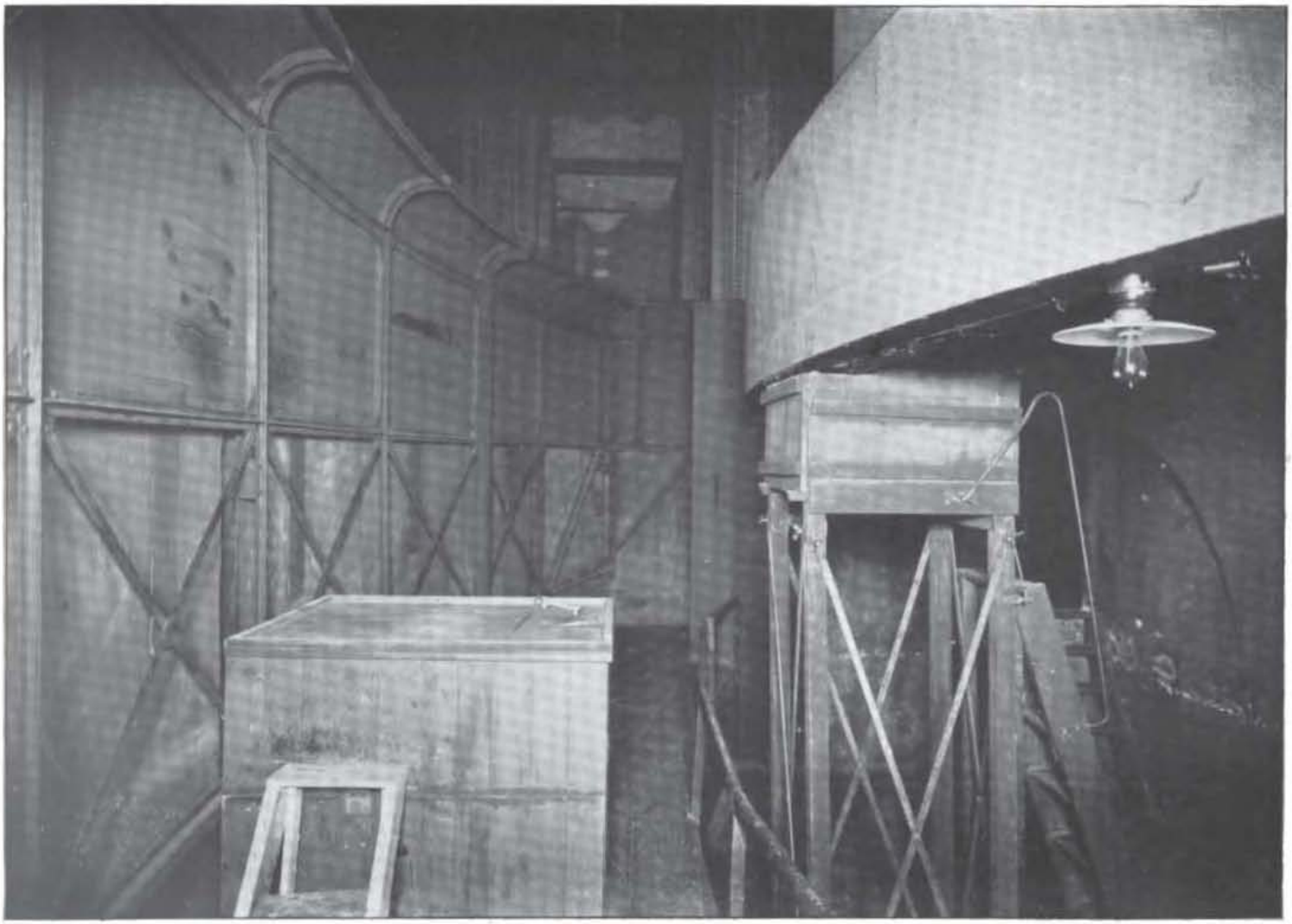


N. Perscheid, München, phot.

FRITZ ERLER
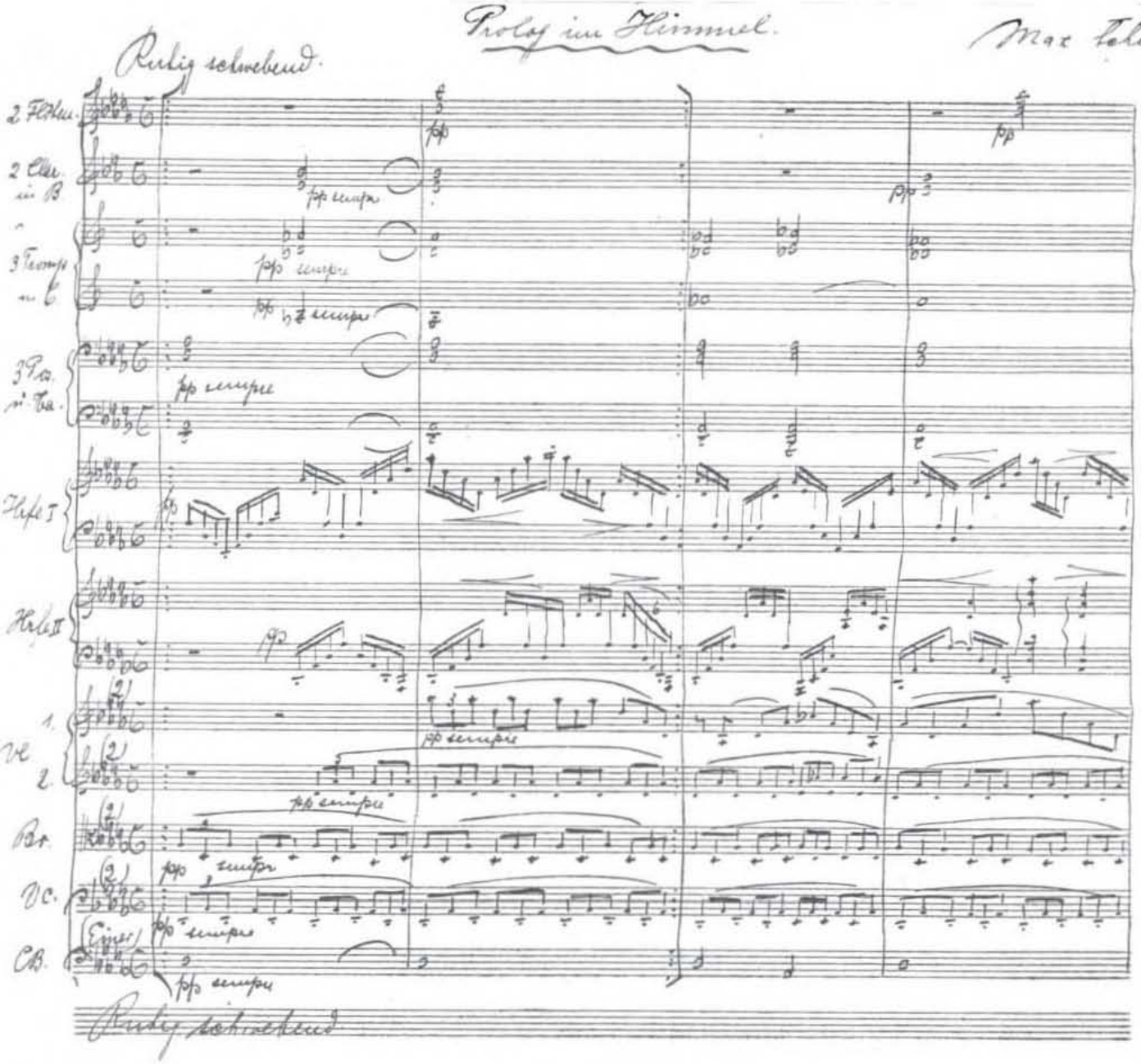
DER ERBAUER UND DIE ARTISTISCHEN LEITER DES MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATERS

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE ORCHESTERANLAGE DES
MÜNCHNER KÜNSTLER-THEATERS

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ERSTE SEITE DER ORIGINAL-PARTITUR VON MAX SCHILLINGS' MUSIK ZU GOETHES FAUST

VIII. 7

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EXLIBRIS
für den 1. Quartalsband des VIII. Jahrgangs
Band 29 der MUSIK

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Übe nicht allein die Kunst, sondern dringe auch in ihr Inneres; sie verdient es, denn nur die Kunst und die Wissenschaft erhöhen den Menschen bis zur Gottheit.

Ludwig van Beethoven

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 8

Zweites Januarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Richard Hähn
Atmen und Singen

Dr. med Ahrent
Sänger und Gesangsarzt

Robert Petsch
Die Tragik des „Fliegenden Holländers"

Dr. Karl Nef
Alte Meister des Klaviers
IV: Johann Pachelbel, 1653—1706

Paul Marsop
Römischer Musikbrief

Felix Welcker
François Auguste Gevaërt †

Revue der Revueen
Besprechungen (Bücher und Musikalien)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ATMEN UND SINGEN

von Richard Hähn-Charlottenburg

Wenn ich es wage, Anweisungen für Gesangsfreudige in schriftlicher Form zu geben, so bin ich mir der ungeheuren Schwierigkeiten vollständig bewußt, mit denen ich zu kämpfen habe, und ich bin weit entfernt davon, Anspruch auf eine volle Lösung der Frage zu machen. Zum Gesangsunterricht gehören praktische Demonstrationen, und leider ist die „Musik" noch nicht in der Lage, ihrem Text Grammophonplatten mit praktischen Demonstrationen einzuverleiben, die mir mein Unterfangen außerordentlich erleichtern würden. Gewiß wegen der Schwierigkeiten hat es auch noch niemand unternommen, aus der Praxis für die Praxis zu schreiben. Unsere gesangspädagogische Literatur enthält im wesentlichen theoretische und physiologische Auseinandersetzungen. Wie erstere können auch letztere einen praktischen Erfolg nicht aufweisen. Mir ist wenigstens kein Stimmphysiologe bekannt, der auch nur einen einigermaßen einwandsfreien, kunstgemäßen Gesangston produzieren könnte. Ein großes Wissen ist den meisten derartigen Büchern nicht abzusprechen, aber wird ein Sänger ernsthaft behaupten, er habe für sein Singen Nutzen daraus gezogen?! Ja, wenn nicht für den Sänger, für wen ist denn ein Buch über Gesang eigentlich geschrieben? Auch sehr schwer scheint die Abfassung eines solchen Buches nicht zu sein, wenigstens landet jeder Gesangslehrer, der den Drang zu schreiben in sich spürt, schließlich stets bei einer derartigen Abhandlung, über die der Sänger den Kopf schüttelt, weil sie ihn nichts angeht, er auch nichts davon versteht, über die der Mann der Wissenschaft aber überlegen lächelt, weil die exakte Methode fehlt. Und das, was der Mann der Wissenschaft schreibt, ist ja ohnehin nicht für uns Sänger geschrieben.

Nein, wenn wir dem Sänger etwas schreiben wollen, müssen wir die Materie schon von einer anderen Seite anfassen, und müssen von den Empfindungen reden, die wir beim Singen haben, und die Empfindungen und Gefühle auseinandersetzen, die die Entwickelung des Tones begleiten. Wir müssen in Bildern und Vergleichen sprechen, auch auf die Gefahr hin, daß sie nur zum Teil zutreffen, kurzum alles tun, um dem Sänger, dem Künstler verständlich zu werden, und alle Anatomie, Physik und

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mathematik aus dem Spiele lassen. Und wenn wir das erreichen, können wir dem Physiologen sein überlegenes Lächeln ruhig lassen. Es däucht mich wenigstens ehrenvoller, daß der Physiologe lacht, als daß, wie heute die Regel, der Sänger über das ihm Gewidmete lacht.

Da ich nicht aus Vorbildern Nutzen ziehen konnte, werden sich bei meinen Ausführungen viele Mängel zeigen, und manche Unklarheit mag auftreten. Das liegt in der Natur der Sache; es ist aber selbstverständlich, daß ich zwecks Abhilfe für Rede und Antwort zur Verfügung stehe.

Atmen

Wenn Atmen und Singen dasselbe wäre, müßte derjenige die schönste und größte Stimme haben, der den schönsten und größten Brustkasten hat. Das trifft nun aber ganz gewiß nicht zu; trotzdem gibt es unzählige Methoden, die ihr Heil gerade in Atemübungen des Schülers suchen. Derartigem Unsinn kann nicht kräftig genug entgegengetreten werden. Der Sänger braucht recht wenig Atem. Es handelt sich beim Singen nicht um die Quantität, sondern um die Verarbeitung des Atems. Und eine solche Qualität kann der Studierende nicht bewußt bringen, der sich entwickelnde Ton schafft sich sein Werkzeug selbst. Wo soll auch die Unmenge Atem hin, die eine sonst vielleicht ganz gesunde Atemgymnastik produziert? Der Hals wird damit belastet, der Ton schließlich krampfhaft herausgestoßen, und die Leidtragenden sind außer dem Hörer allemal die Stimmbänder, die durch den gewaltigen Luftandrang übermäßig gedehnt und durch den krampfhaften Ton forciert werden. Nein, man fange vom anderen Ende an. Verstehen wird mich am ehesten der, welcher noch nicht durch die ewigen falschen Hände gegangen ist. Man versuche ohne Atem zu singen, einzelne Töne, vielleicht auf *u*, *e*, *i*, selten auf *a* (bei mangelnder Kontrolle eventuell unter Zuhilfenahme des Konsonanten *n*), jedenfalls auf einem Vokal und in einer Stimmlage, die dem Singenden ein wohliges Gefühl verursachen. Man atme zuerst aus, versuche dann mit fast geleerten Lungen und mehr geschlossenem als geöffnetem Munde den Ton zu singen, mit der Empfindung, als ob man ihn von den Lippen nach oben ziehen und einsaugen wollte. Der Vorgang ist sehr schwer, fast unmöglich zu beschreiben. Die Hauptsache ist eine Stimmlage, in der der Ausführende ein wohliges, fast badendes Gefühl hat. Er gebe an Ton her, was er hat, und dann wird er höchst wahrscheinlich spüren, wie sein Zwerchfell zu arbeiten hat. Bei den meist üblichen Atemvorbereitungen lernt der Schüler in erster Linie seine Bauchwand und sonstige

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schönen Sachen spüren, das Zwerchfell tritt dabei aktiv überhaupt nicht in Tätigkeit, sondern breitet sich vergnügt auf die Eingeweide aus, die ihrerseits eine gewisse Arbeit übernehmen. Dem Singen wird dadurch nicht viel genützt, wohl aber der sogenannte Pfaffenbauch gezüchtet, der, abgesehen davon, daß er sehr häßlich ist, das Singen erschwert. Das, was aktive Arbeit verrichten soll, ist das Zwerchfell; das ist aber so, wie es bei fast allen Menschen beschaffen ist, direkt überhaupt nicht zu beeinflussen, sondern erst richtige Gesangsübungen trainieren das Zwerchfell zur aktiven Arbeit. Was meist eine mehrjährige Ausbildung beansprucht, ist eben diese Durchmassierung des Zwerchfells. Aber ich kann nicht nachdrücklichst genug wiederholen: der Ton erzieht sich das Zwerchfell, nicht umgekehrt!

Alle die Atemübungen des Sängers erreichen das Gegenteil. Wer auf die von mir vorgeschriebene Art des längeren übt, wird die außerordentliche Stärkung des Gesangstones wie auch des Zwerchfells bald spüren. Er darf sich aber durch etwa auftretendes Muskelweh am Zwerchfell nicht beirren lassen. Jeder Muskel, der ausgebildet wird, reagiert gelegentlich in solcher Weise. Der Lungenkranke dagegen möge das Arbeiten ohne Aufsicht unterlassen. So nötig für seine Gesundung diese Übungen sind, ein Zuviel könnte ihn dauernd schädigen. Wichtig, wie schon gesagt, ist es, die Stimmlage bei Beginn der Übungen auszuwählen, in der der Ausführende sich wohl fühlt (jeder unausgebildete Sänger hat eine Lage, in der er von Haus aus richtig arbeitet; Ausnahmen würden höchstens die Regel bestätigen) und nicht das Bestreben hat, den Mund zu öffnen. Bei einem einwandfreien Sänger sollen die Zähne bei sämtlichen Vokalen gleichmäßig eine knappe Bleistiftweite auseinander sein; wird der Mund weit geöffnet, so geht der Ton in den Hals, und nur näselnde Führung kann den Ton dann aus dem Hals bringen, selbstverständlich auf Kosten seiner Schönheit; das führt uns auf ein Gebiet, das uns später beschäftigen wird. Beim Verstärken des Tones ist noch darauf zu achten, daß der Singende den Ton nach vorn drückt und die Führung an den Lippen nicht verläßt. Ausdauer ist natürlich bei den Versuchen nötig, besonders um schlechter entwickelte Stimmlagen auf das Niveau der besseren zu ziehen.

Nachdem der Schüler monatelang die ermüdende Arbeit, das Zwerchfell durch dies eigenartige Anziehen nach oben zur aktiven Arbeit heranzuziehen, durchgeführt hat, ist es an der Zeit, sich mit der Nasenatmung abzugeben, die sich allerdings wahrscheinlich schon von selbst geregelt hat. Die Mundatmung ist recht häufig nicht zu umgehen, aber der Schüler soll größten Wert auf die bewußte Nasenatmung legen. Diese Übungen sind auch besonders auf der Straße zu pflegen, um Katarrhen zu entgehen. Ist der Schüler sehr vorgeschritten, so darf er noch einen Schritt weiter

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

tun, und sich über die Arbeit des Zwerchfells eingehender unterrichten, die vermutlich jetzt langsam eine willkürliche geworden ist, und versuchen, in welcher Weise sich diese unterstützen läßt.

Er ziehe den Unterleib leicht ein, wodurch sich die Rippen seitlich ausdehnen. Das Zwerchfell dehnt sich gleichzeitig in seiner Längsrichtung und bleibt in dieser festen seitlichen Spannung, solange die Rippen ihre veränderte Lage behalten. Das Zwerchfell arbeitet nun unabhängig von den Eingeweiden und bietet durch seine Spannung für den gestauten Atem eine elastische Stütze, die weder nach oben noch nach unten nachgibt: die Hauptgewähr für eine ruhige Atem- resp. Tonführung. Die Ausdehnung der Lungen beim Einatmen geschieht jetzt nur direkt unter den letzten Rippen, ohne die obere Brust oder den Unterleib heraus- oder hereinzudrücken[1]). Hat der Sänger seinen Atem beim Singen ausgegeben, so läßt er den Unterleib wieder in seine natürliche Lage zurückgehen. Das Zwerchfell ist nicht mehr gespannt, zieht sich in unserem Falle nach oben und ist in der Lage, falls noch mehr Atem benötigt ist, die Lunge ganz zu entleeren.

Leicht ergibt sich nun, warum so mancher Sänger sagt, er könne mit gefülltem Magen am besten singen. Bei diesem geschieht die Arbeit des Zwerchfells eben nur durch die Eingeweide, die in gefülltem Zustande ihm das Zwerchfell viel besser stützen. Im Gegensatz dazu wird ein Sänger mit korrekter Atemarbeit behaupten, daß er mit gefülltem Magen nicht singen könne, natürlich, denn der gefüllte Magen hemmt das Zwerchfell in der freien Aktion. Und die ungehemmte Aktionsfreiheit des Zwerchfells ist eine Grundbedingung für jeden Kunstgesang.

Tonbildung

Meine Ausführungen über Atmen und Singen nötigten mich, kurz auf den Ton als solchen einzugehen; die folgenden Zeilen sollen sich mit ihm ausführlicher beschäftigen, wobei ich nochmals auf die Schwierigkeiten hinweise, die die Behandlung des Themas in Worten mit sich bringt. Der erste Aufsatz hatte vor allem gelehrt, daß wir, um einen kunstgemäßen Gesangston zu produzieren, uns nicht voll Luft pumpen dürfen und —

[1]) Wer diese Atmung nicht finden kann, presse die flache Hand fest gegen das Dreieck, das die Enden der untersten Rippen bilden. Dann versuche er durch die Lungen, indem er sie langsam voll Luft füllt, die Hand herauszupressen. Unterleib, Brust und Schulter haben sich dabei vollständig ruhig zu verhalten. Das übe er, bis es ihm geläufig ist. Der liegende Zustand erleichtert den Versuch.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

für den Anfang wenigstens — dem Atmen Beachtung überhaupt nicht schenken sollen. Auch diese Ausführungen will ich mit Hinweisen darüber beginnen, was wir nicht sollen. Wir sollen beim Singenlernen nicht an die Stimmbänder, nicht an den Hals und nicht an das Gaumensegel denken, sondern sollen deren Mitarbeit angeblich zu meiden suchen. Der Apparat des kunstgemäßen Gesangstons gliedert sich in zwei Teile. Den einen bildet der Vokal- und Konsonantenapparat, den anderen kurz ausgedrückt der Schallapparat. Der erstere vermittelt das rein sprachliche Element, letzterer vereint quasi ein ganzes System von Orgelpfeifen in sich und vermittelt das musikalisch-tonliche Element.

Für den Sänger wird der Vokal- und Konsonantenapparat nur von der Zungenspitze, den Zähnen und den Lippen gebildet. Für den Sänger ist der Schallapparat identisch mit dem gesamten Nasenraum, einschliesslich des Nasenrachenraums. Wie weit andere Organe und Teile mit tätig sind, geht den Sänger gar nichts an. Wie haben wir nun den Ton zu bilden? Fast stets, und leider auch bei der Mehrzahl der ausübenden Sänger (woher die ewigen Stimmverluste!) stecken Vokal- und Schallapparat einträchtig tief im Halse; es handelt sich also darum, beide aus dem Halse herauszuziehen, und an die Stelle zu befördern, wo sie hingehören. Wir fangen mit dem Vokalapparat an. Den Konsonantenapparat versuchen wir gleichzeitig in beschränkter Auswahl durchzuarbeiten, haben uns aber stets klar zu machen, daß diese Durcharbeitung neben der des Vokalapparates herzugehen hat, aber beileibe nicht umgekehrt. Konsonanten technisch einwandfrei zu behandeln, ist weit schwieriger als Vokale zu singen, erfordert zum mindesten eine bedeutend längere Lernzeit. Außerdem sind nicht, wie eine sehr verbreitete falsche Auffassung lehrt, die Konsonanten das Gerippe der Sprache, sondern die Vokale, in die sich die Konsonanten hineinzuschieben haben.

Wir beginnen zunächst mit den Vokalen *u* und *e*, und setzen dem *u* ein *d*, dem *e* ein *r* vor, weil beide Vokale die Entwicklung dieser Konsonanten auffällig begünstigen. Wir versuchen, das *du* möglichst schwarz in der Farbe und dünn im Tonstrahl, aber fest einzusetzen, indem wir dabei Zähne und Lippen nicht öffnen, sondern deren Verschluß empfinden. Wir werden also die Empfindung haben, als ob wir das *du* wie in einen Trichter hineintreiben, und müssen so lange arbeiten und wieder arbeiten, bis wir das *du* als eine Kugel zwischen den Zähnen und Lippen, ja vor denselben, fühlen. Dann versuchen wir, mit diesem festen Halt an den Zähnen, den Ton zur Stirne vor den Lippen aufzuziehen. Ein Bild wird den Vorgang suggestiv erleichtern. Die linke Hand sei unten, in ihr halten wir ein Gummiband und ziehen dieses andauernd und wiederholt fest nach oben. Man probiere und wird sehen, wie bald der Ton Sitz,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kraft und Elastizität gewinnt. Da wir gleichzeitig den Schallapparat nicht vernachlässigen dürfen, ziehen wir den Ton konsequent zur Stirn und Nase auf, versuchen aber niemals, wie sehr üblich, bewußt das Gaumensegel zu passieren. Die unausbleibliche Folge wäre die wie beim lernenden Radfahrer, der an einem Baum vorbeifahren will. Wenn er auf den Baum schaut, stößt er erst recht daran. So wird der Sänger, der hinter dem Gaumensegel vorbeisingen will, stets an dieses stoßen und es dadurch zwingen, sich an die Rachenwand zu legen und somit die Passage zur Nasenwand zu versperren. Nein, nur stets das Ziel zu erreichen suchen! Und das ist in unserem Falle der Nasenraum, der hinter den Augen liegt: die Zielrichtung ist also die Stirn. Und nach jedem gesungenen Ton sage sich der Schüler ruhig, weiter vor und höher hinauf, eine Korrektur, die vorläufig stets am Platze sein wird. Jedes Öffnen des Mundes läßt den Vokalapparat wieder in den Hals fallen, so daß sehr darauf zu sehen ist, daß das Gefühl des Schließens des Mundes vorherrscht. Jedes gewollte Beeinflussen der Zunge oder des Kehlkopfes dagegen ist vom Übel, wir haben beim Singen nur mit der Zungenspitze zu tun, die vor allem bei den Konsonanten wesentlich in Aktion tritt. Die Tonlage, in der die Übungen vorgenommen werden, soll die Mittellage der Stimme sein. Der Anfangston muß je nach der Stimme zwischen *a* und *cis* schwanken. Meist wird man mit *h*, bei Sopran und Tenor mit *c* beginnen. Als zweiter schließt sich der nächsthöhere Halbton daran und ebenso geht man dann halbtonweise eine Quart abwärts. Auch nach der Höhe zu dehne man die Übungen nicht über allerhöchstens eine Quart aus. Die Grenzlagen der Stimme dürfen sich erst nach sehr geraumer Zeit daran schließen. Der Stärkegrad beim Üben hängt naturgemäß von der Stärke der Stimme ab. Jedenfalls gebe der Übende an Kraft her, was er hat, besonders beim Ausziehen des Tones, wie ich es besprach. Zum Piano gehört ein vorzüglicher Sitz der Stimme, deshalb soll der Schüler es die längste Zeit gänzlich vermeiden. Der Zeitpunkt wird sich von selbst ergeben, wo der Schüler merkt, daß er des Pianos Herr wird. Dann soll er beherzigen, daß das Piano bedeutend größere Spannung verlangt als das Forte, und daß die vordere Führung leicht dabei verloren wird.

Als nächsten Übungsvokal haben wir das *re* gewählt. Das *e* haben wir uns als breitliegendes *i* vorzustellen; wir singen also statt *re* direkt ein grelles *ri*, das *r* scharf auf der Zungenspitze. Das *ri* kann für den Anfang nicht grell genug sein, und der Ausführende muß die Empfindung haben, als ob er die Schneide eines Messers horizontal gegen die Augen triebe. Allmählich wird sich auch das *re* zu einem schwebenden Ton verdichten und vom Sänger so empfunden werden, wie es schließlich alle Vokale müssen, als ein- und aufgesogen. Mit dem satten dunklen *u*

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und dem spitzen hellen *e* haben wir nun die Grundlage für die Tonbildung gewonnen, und das Weiterausbauen ist nicht schwer. Um zum Vokal *i* zu gelangen, bilden wir diesen nicht grell, sondern wie ein *ü* und setzen ein *m* vor. Die Empfindung des *ü* muß ungefähr dieselbe sein wie die des *u*. Nur ist das *ü* weit spitzer. Allmählich wird sich aus dem *ü* das helle, spitze *i* von selbst entwickeln. Gerade dies ewige auf die Zeit Verweisen ist übrigens eins der schwierigsten Kapitel des Gesangslehrers, hinter das sich jeder Charlatan verstecken kann. Tatsächlich bringt aber dem Sänger mehr wie jedem anderen die Zeit seine technischen Arbeiten zum Reifen, aber es ist selbstverständlich, daß diese Zeiten nicht so ungeheure sind, daß der Schüler nichts von dem Prozesse des Reifens merkte. Das *m* ist mit stark nasalem Summen zu bilden und ohne Mitwirkung des Halses. Das Summen ist solange zu üben, bis der Ausführende nichts weiter in Vibration spürt als den Nasenraum oberhalb der Zähne bis zum Auge hin.

Obigen drei Vokalen schließt sich nun das *o* an. Das *o* müssen wir genau wie das *u* empfinden und haben nur darauf zu schauen, daß wir es vor demselben fühlen und noch enger zusammenpressen. Denn nicht der dicke, schwammige Ton ist das, was wir suchen, sondern der enge, feste, krystallisierte Ton. Dem *o* setzen wir ein *l* vor und achten streng darauf, daß das *l* nicht auf dem Zungenrücken, sondern auf der Zungenspitze entsteht. Den Vokal *ü* haben wir bei der Bildung des *i* kennen gelernt, und das *ö* entsteht ohne Schwierigkeit aus dem durchgereiften *e*. Wir kommen nun zum Vokal der Vokale, des Sängers Schmerzenskind, zum *a*. Das *a* lassen wir aus dem *o* entstehen und trachten danach, das *a* genau so eng zu halten wie das *o* und es vor das *o* zu postieren, als ob wir den Ton in die Gegend der Nasenlöcher fest hineindrücken wollten. Wir denken wieder an unser Gummiband und ziehen den Ton eisern nach vorn und oben. Solange der Vokal *a* uns zwingt, den Mund zu öffnen, haben wir unser Ziel noch nicht erreicht. Zur Erleichterung setzen wir den Konsonanten *n* vor und nehmen obendrein eine gute Portion nasaler — aber nicht näselnder — Führung hinzu, bis der Ton so leicht und schmal geworden ist, daß wir fühlen, wie er in den Trichter hineinpaßt. Aber erst dann, wenn wir den Ton durch den Trichter hindurchpressen können, daß er wie die übrigen Vokale auf der Zungenspitze schwebt, ist der Werdeprozeß des *a* vollendet. Streng müssen wir darauf achten, daß längere Zeit dem *a* stark *o* zugemischt wird. Das so viel gebräuchliche halsige hellflache *a* ist überhaupt kein Ton, der in der Kunst heimatberechtigt wäre. Das Aufhellen des *a* geht allmählich von selbst vor sich, und mit diesem Vokale haben wir alle fehlenden gewonnen: sowohl das *ai* wie das *au* und *äu*, das *ä* wie das offene *e*, die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nun sämtlich ohne jede weitere Mühe gehorchen. Der Anfänger soll alle Vokale mit Ausnahme des *e* stark dunkel färben und es der Zeit überlassen, bis sie hell erstrahlen. Nur so kann er ihnen wirkliche Leuchtkraft sichern.

Ist eine längere Studiumszeit verflossen und ein richtiger Ansatz des Tones erreicht, so fange man an, die Zwerchfellstütze zu suchen. Der Singende soll bei jedem Ton die Empfindung haben, als ob er das Zwerchfell nach unten treibe und dadurch gewissermaßen vom Ton abstoße. Es ist aber für ein erfolgreiches Üben unbedingt nötig, daß die Tonführung bereits eine richtige ist. Und dazu ist ein längeres Studium erforderlich. Man setzt eine Mühle nicht in den Strom, sondern gräbt zuerst den Mühlenbach. Erst dann treibt das Wasser die Mühle. Das erste muß stets der Ansatz sein, das Fangnetz für den Ton. Die schließliche Reife und Spannung des Tones wird jedoch durch die Ausnützung des Zwerchfells als Stütze erreicht.

Im weiteren Verlaufe geht die Durchbildung des Konsonantenapparates und der Konsonanten ohne Schwierigkeiten, und ohne daß weitere Vorschriften für die einzelnen Konsonanten nötig wären, vor sich; an der Hand von *d*, *r*, *m*, *l*, *n* lassen sich die übrigen leicht verbessern. Größere Schwierigkeiten werden nur die hauchenden Konsonanten verursachen. Denn das Prinzip der Tonbildung ist, den Tonstrom einzusaugen, nicht ihn herauszustoßen. In Betracht kommen da *h* und *f*. Die Gesangsvölker wie die Italiener und Franzosen scheitern eben begreiflicher Weise am Konsonanten *h*, den ihre Sprache nicht kennt, und für den Anfänger unterbleibt das *h* am besten längere Zeit ganz, während er das *f* nur mit der größten Vorsicht bilden möge, damit der nachfolgende Vokal nicht geschädigt wird.

Nachdem Vokale und Konsonanten in den mittleren Stimmlagen gehorchen, gehen wir behutsam zur Höhe und Tiefe über. Zunächst kommen die Übergangstöne zur Tiefe an die Reihe, wobei wir stets darauf achten, daß weder der feste Halt noch der Zug zur Stirne verloren gehen. Von diesen Grenztönen gehen wir dann zur Höhe über, indem wir diese als Sprungbrett benutzen und in Oktaven die Höhe zu nehmen trachten. Auch hier wieder Führung an den Lippen und das Streben nach oben, und zwar in so intensivem Maße, als wenn wir einen Stern hoch oben von der Stirn zu erreichen trachteten. Wird Ton für Ton sorgfältig ausgebildet, so macht die Höhe keinerlei Schwierigkeiten, ja sie ist sogar das am leichtesten und schnellsten auszubildende; Zeit verlangt die Mittellage. Je weiter wir in die Höhe kommen, desto dünner und spitzer muß der Ton werden. Deshalb klingt jede Höhe tenoral oder sopranähnlich, und jede Tiefe baß- oder altähnlich. Ein Tenor mit baritonaler Höhe oder

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein Sopran mit Altcharakter in der Höhe weisen ohne weiteres auf eine falsche Technik hin. Auch in der Tiefe ist besonders Acht zu geben, daß wir den Zug zur Stirne nicht verlieren und dem engen Ton zustreben, nicht dem dicken.

Was nun die Öffnung des Mundes anbetrifft, so regelt auch sie sich allmählich von selbst, so daß sie schließlich ca. eine knappe Bleistiftweite beträgt. Ist bei sämtlichen Vokalen in allen Lagen eine gleichmäßige Öffnung erreicht, so ist das ein Zeichen der technischen Reife des Sängers. Gleichfalls ein Beweis für die richtige Technik des Tones ist die Stellung des Kehlkopfes, der sich stets tief zu stellen hat. Eine willkürliche Beeinflussung dieser Tiefstellung allerdings hat schwere Schäden im Gefolge. Die Tiefstellung tritt ganz von selbst ein, parallel der Durchreifung der Vokale.

Der verrufene Glottisschlag des Physiologen existiert bei dieser Art zu singen überhaupt nicht, wohl aber etwas in seiner künstlerischen Wirkung viel höher Stehendes: der feste Einsatz des Tones. Er soll zumeist gebraucht werden und entspricht dem Anschlagen an eine Glocke. Fester wie weicher Einsatz sind gleichmäßig zu üben und sind für eine gleichmäßige Entwicklung der Stimme nicht zu entbehren.

Über Bruststimme brauchen wir uns nicht weiter zu unterhalten. Durch das feste Ausziehen der Töne tritt die Bruststimme da ohne weiteres allmählich in ihre Rechte, wo die Organe es ihr erlauben! Kopfton muß der Bruststimme stets zugemischt sein, ein Ton ohne Kopftonführung entbehrt der Obertöne und ist im Kunstgesang nicht zu gebrauchen.

Auch das Zu-hoch- oder Zu-tief-Singen braucht keinem Gesangseleven graue Haare zu machen. Musikalisch rein ist nur der Ton, der technisch einwandfrei ist, und solange er das nicht ist, ist alles Streben nach Vermeidung von Intonationsschwankungen vergebliche Liebesmühe und vergebliches Zeitopfer. Auch mangelndes Gehör ist dabei ohne Belang, denn so musikalisch ist wohl jeder Gesangsschüler (ich habe wenigstens noch nicht das Gegenteil kennen gelernt), daß er vom Gehör aus rein intonieren lernen kann. Hingegen wird allerdings jeder Sänger, der auf der Bühne seinem heißblütigen Temperament die Zügel läßt, musikalisch gelegentlich daneben hauen, er sei denn so temperamentlos, daß sein Temperament nie die Herrschaft über ihn gewinnen kann.

Die Tonbildung meistert derjenige, dem seine Stimme so gehorcht, daß bei je zwei nebeneinanderliegenden Tönen Verschiedenheiten in der Technik nicht herauszuhören sind, womit eine Durchbildung und Beseitigung (künstlerisch wenigstens) der Register geschaffen ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gesang

Die ersten beiden Abhandlungen gaben uns die Materie an die Hand, die uns zum Kunstgesang unentbehrlich ist. Und erst wenn diese Materie ein überwundenes Gebiet bedeutet, kann die spezielle gesangliche Ausbildung beginnen. Es handelt sich nun darum, Vokale und Konsonanten zu Silben zusammenzufügen, und diese Silben zu Worten und Sätzen. Es handelt sich aber auch darum, den Silben, Worten und Sätzen musikalische Herrschaft zu gewinnen, und den Text mit dem musikalischen Bild konform zur Deckung zu bringen.

Fangen wir zunächst mit den uns bekannten Silben an und versuchen wir, sie einzeln in Sekunden, Terzen bis schließlich in Oktavengängen zu verarbeiten. Wir singen das *du* auf einem Tone, von dem aus wir mit der großen Sekunde aufwärts (ohne wiederholtes *d*) den Anfangston unserer Tonbildungsübungen — *a*, *b*, *h*, *c* oder cis — erreichen. Der Gesang soll nicht dem Gebrüll des Löwen gleichen, sondern dem Gesang des Vogels, und wie bei ihm soll allein das Prinzip der Aufwärtsbewegung gültig sein. Wir sollen also stets die Töne so aneinanderreihen, daß wir das Gefühl haben, sie gingen eine Treppe hinauf, einerlei, ob die musikalische Bewegung aufwärts oder abwärts verläuft. Deshalb wahren wir dem *du* beim Halbton nach oben strengstens den Zug zur Stirn und die Führung an den Lippen und versuchen gleichzeitig, den Ton enger zu nehmen und etwas dunkler zu färben. Beim Halbton abwärts gilt diese Vorschrift erst recht, und der Zug nach oben kann nicht genug betont werden. Wenn wir nun in der Folge jedesmal einen Halbton weiter abwärts beginnen, und dann eine Terz, Quart usw. nach oben und zurück führen, so erreichen wir schließlich auf die gleiche Weise die Oktave. Dasselbe versuchen wir beim *mi, lo, na* und achten besonders darauf, daß wir den jedesmal nächst höheren Ton mit einem dunkleren Vokale zudecken, da der dunklere Vokal den Aufzug erleichtert, also *i* mit *ü*, *o* mit *u* und *a* mit *o*. Das markierte Treppensteigen wird uns noch ein weiteres Bewußtsein vermitteln, nämlich, daß wir bei dieser Art des Singens im Schallapparat das Ansatzrohr automatisch verkürzen, ich nannte es bei der Tonbildung daher das System von Orgelpfeifen. Damit haben wir, ein Triumpf der Technik, eine ungemeine Entlastung des Kehlkopfes und der Stimmbänder erreicht, so daß wir tatsächlich berechtigt sind, von der nebensächlichen Bedeutung des Kehlkopfes für den Sänger (wenn er einwandfrei singt) zu reden. Das *e* nehmen wir in der Skala nicht dunkel, sondern recht grell und wahren ihm das Gefühl des Schneidens gegen die Augen. Die Skalenbewegungen führen wir nach und nach im gesamten Umfang der Stimme aus und beginnen dabei mit

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Tiefe. Daran sollen sich gleichfalls im gesamten Umfang der Stimme Sekundbewegungen anschließen, die möglichst oft und schnell, aber exakt wiederholt werden sollen. Wer überhaupt Anlage zum Triller hat, wird sehen, daß er eines schönen Tages den Triller gewinnt. Der Triller, falls er nicht zufällig von Haus aus da ist, wird anders nicht erlernt, sondern nur aus dieser Sekundbewegung gewonnen.

Da sich zur Vorübung des Textes bald Solfeggien anschließen sollen, müssen wir uns mit der italienischen Bezeichnung der Töne vertraut machen. Der Italiener bezeichnet die Skala, von *c* angefangen: *do, re, mi, fa, sol, la, si, do.* Da wir nichts Besseres haben, benutzen wir für die Übungen diese Bezeichnungen und singen die gesamten Tonleitern im Bereich der Stimme nach dieser Benennung. Gleichzeitig gehen wir die Skalen mit dieser Bezeichnung durch, indem wir je eine Sekunde nehmen, also *do-re, re-mi, mi-fa* usw., und nach Möglichkeit und Kraft die einzelnen Töne fest auszuziehen trachten. Außer dem Konsonanten *f* wird das *s* vielleicht Schwierigkeit machen. Es muß auf der Zungenspitze gebildet werden bei Verschluß der Lippen. Die Solfeggien selbst werden, wenn die vorhergehenden Übungen ernsthaft absolviert sind, uns keine Rätsel aufgeben. Nur müssen wir trachten, sämtliche beigedruckten Vorschriften gewissenhaft zu erfüllen. Ich rate zu Abt und Concone.

Bevor ich eine Auswahl angebe, will ich noch mitteilen, in welchem Umfang die vorhergehenden Übungen vorzunehmen sind. Sopran und Mezzosopran *c'—a''*, Alt *g—g''*, Tenor *c—a'*, Bariton *a—f'*, Baß *g—es'*. Von Solfeggien empfehle ich: Abt op. 474/3, 20 Solfeggien für Sopran oder Tenor, die sehr geschickt in der Mittellage arbeiten, und zwar für Sopran No. 7 und 6, für Mezzosopran 1 und 6, für Alt 1, 3, 6, 14 und 15 und für Tenor 1, 6, 7, 14 und 15. Weiter empfehle ich Concone op. 10, 25 Übungen und op. 12, 15 Vokalisen. Für Sopran op. 10 No. 1, 3, 9, 5, 13 und 24; op. 12 No. 6 und 12. Für Mezzosopran op. 10 No. 2, 4, 7, 10, 13 und 24; op. 12 No. 1 und 6. Für Alt op. 10 No. 5, 7, 21 und 25; op. 12 No. 12. Für Tenor op. 10 No. 1, 2, 5, 9, 13 und 24, 1 und 2. Für Bariton und Baß rate ich Concone op. 17, 40 Übungen, an. Für Bariton No. 1, 2, 4, 6, 10, 24, 22 und 29 Var. 1—4. Für Baß 1, 12, 13, 14, 11, 7, 24, 16, 22 und 39. Die Koloraturstimme ist ein Mezzosopran mit Koloraturbeanlagung. Ich empfehle für das Koloraturstudium Abt op. 474/4, 12 Vokalisen.

Mit diesen Übungen ist ein fester Untergrund für die Textbehandlung geschaffen, die aber doch noch manche neue Schwierigkeit bietet. Wir fangen die Textbehandlung mit Mozarts „Abendempfindung" an, die uns Steine in genügender Anzahl in den Weg legt. Sopran und Tenor in F-dur, Mezzosopran in Es-dur, Alt, Bariton und Baß in D-dur. Wir machen uns

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zunächst zur Vorschrift, jeden Konsonanten scharf auszusprechen, und beginnen. Gleich im ersten Wort wird uns die stumme Endsilbe *bend* höchst unangenehm auffallen. Und fürwahr, wie schwer dem stummen *e* beizukommen ist, kann der Laie fast jedem Gesangsvortrag entnehmen. Anstatt des stummen *e* wird er lauter billige Surrogate zu hören bekommen. Das stumme *e* ist ungefähr ein Mittelding zwischen einem offenen *e* und einem *u* mit einer leichten Beimischung von *ü*, und will, wenn es gelingen soll, stark zugespitzt und beinahe krampfhaft hinaufgezogen sein. Auch darf die Spannung der vorhergehenden Silbe nie verlassen werden. Besonders schön wird sich der Erfolg des Hinaufziehens (aber nicht „portamento") bemerkbar machen bei Wörtern wie *„Lebens"*, wo sich die stumme Endsilbe zur Quint hinaufschwingt. In *„Vorhang"* meide der Sänger das *h* und das *„Thräne"* nehme er wie sein *re*. *„West"* ist ein offenes *e*, muß also stark zum *a* hinübergehen. Man singe *„stille"* und nicht *„stile"*. Bei *„Land der Ruh"* achte man darauf, daß *„der Ruh"* vorn gehalten wird. *„Werdet ihr"* ist besonders geeignet, die Erinnerung an die besprochene Empfindung des Treppensteigens wachzurufen, und bei den nachfolgenden *„trauernd" „meine" „Asche"* beherzige der Sänger meine Worte, daß man beim Hinaufgehen den Vokal *a* mit *o* zudecken soll. *„Schenk"* und *„Thränen"* müssen wieder stark *a*-Laut enthalten, und *„sanft"* führe man, wenn man es sonst nicht hoch halten kann, stark nasal in die Subdominante hinab. Bei Figuren wie *„schönste"* achte man darauf, daß jeder Ton wie eine Perle herauskommt. Das wären so die wahrscheinlichsten Korrekturen. Ist der Ausführende imstande, die „Abendempfindung" textlich und musikalisch einwandfrei zu bewältigen, so gehe er dazu über, sie mit Vortrag zu singen. Bei den Solfeggien vermeide er aber unbedingt, große Vortragsleistungen zu bringen; die Solfeggien sind Gesangsübungen, bei denen der Schüler derart auf den Gesang zu achten hat, daß jede Ablenkung ihm Schaden zufügen würde. Und nur derjenige, der von Gesangstechnik nichts versteht, wird dramatischen Solfeggien und ähnlichem Unfug das Wort reden. Ist ein Schüler imstande, Solfeggien mit dramatischem Vortrag zu beleben, womöglich noch mit Mimik obendrein, so wäre es ein Diebstahl an des Schülers Zeit, würde man nicht umgehend zu Text und Partieenstudium übergehen.

Mit der „Abendempfindung" ist nun das Eis gebrochen, und für den Schüler ist der ersehnte Moment gekommen, wo er wieder singen kann, wenn auch mit Vorsicht, aber doch singen! Als Übergang zum Repertoirestudium empfehle ich neben Liedern von Schubert, Schumann, Franz und Brahms für Sopran und Mezzosopran: Figaros Hochzeit, Heil'ge Quelle; für Alt: Prophet, Ach mein Leben; für Tenor: Zauberflöte, Bildnisarie (die auch jeder Heldentenor einwandfrei singen muß!); für Bariton; Tannhäuser, Abend-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

stern; für Baß: Jüdin, Wenn ew'ger Haß oder Zauberflöte, In diesen heil'-gen Hallen. Die Gesangsausbildung geht damit ihrem Ende entgegen.

Nun noch einige Bemerkungen allgemeiner Natur! Die verschiedenen Arten der Tongebung wie non legato, staccato, portamento usw. lernt der Schüler aus den Solfeggien kennen, so daß ich nicht weiter darauf einzugehen brauche. Will er sich näher darüber orientieren, so erteilt ihm Antwort jede Einführung in die Musik (z. B. Pochhammer). Das Legato ist dieser Art des Singens das Natürliche.

Schwer lassen sich Angaben machen, wie lange ein Schüler üben soll. Jedenfalls soll er im ersten Jahre nicht länger hintereinander wie ca. 10 Minuten üben, in den ersten Monaten nur ca. fünf Minuten — von günstig liegenden Fällen natürlich abgesehen — insgesamt dreiviertel bis eine ganze Stunde, später ein und eine halbe bis zwei Stunden. Aber wie gesagt, es hängt sehr von den einzelnen Fällen ab. Der Schüler kann im allgemeinen eher mehr singen als zu wenig. Wird der Stellapparat müde, so wird das der Übende von selbst merken, und eine Pause eintreten lassen. Im letzten Jahre kann der Schüler aber getrost seine drei, ja vier Stunden täglich singen. Er darf auch nicht glauben, daß das Singenlernen eine Spielerei ist. Nein, die souveräne Leichtigkeit, die den Hörer entzückt, will erzwungen werden, genau wie bei jedem gymnastischen Sport. In dem letzten Stadium der Lehrzeit lege der Schüler besonderen Wert auf die Phrasierung, — vorher wird er seine guten Absichten nicht immer in die Tat umsetzen können — und sehe zu, daß er stets das Quantum Atem hat, das er für eine Phrase braucht, nicht mehr und nicht weniger.

Die verschiedenartigsten Anschauungen herrschen auch über die Studiumszeit, die ein Eleve nötig hat, um sich aussichtsvoll hinauszubegeben auf die Bretter, die die Welt bedeuten. Es ist ja richtig, daß im Durchschnitt die Stimme sechs Jahre braucht, um sich zu voller Kraft und Schönheit zu entfalten und durchzuarbeiten, damit ist aber durchaus nicht gesagt, daß diese sechs Jahre im Studierzimmer zugebracht werden müßten. Durchaus nicht, eine solche Studiumszeit verbietet sich in unserer schnellebigen Zeit von selbst. Für einen Anfänger muß man bei sehr ungünstig liegenden Verhältnissen vier Jahre rechnen, im Durchschnitt drei Jahre, in günstigen Fällen zwei. Hat jemand schon gesungen, so kann sich diese Zeit erheblich verkürzen, so daß man für einen Berufssänger, der umstudiert, sei es, daß er versungen ist und umstudieren muß, oder daß er das Bessere erkennt und schon vor einem Stimmverlust sich zum Umstudieren bequemt, drei bis sechs Monate rechnen muß, bis er wieder auf die Bühne hinaus kann. Natürlich ist er in drei Monaten kein Gesangskünstler, aber so weit, daß er sein eigner Lehrer in der Folge

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sein kann, ungefähr wie ein Wanderer, der die Stadt, sein Ziel vor sich, liegen sieht und alle Irrwege meiden kann. Jedenfalls soll man niemanden, der bühnenreif ist, von der Bühne fernhalten, denn die volle Durchreifung der Stimme geht erst an der Bühne vor sich, die den Sänger zur größten Entfaltung seines Tonapparates zwingt.

Was nun das Alter des Schülers anbetrifft: je jünger er anfängt, um so besser! Kinder von zehn bis zwölf Jahren werden sich am leichtesten tun. Ein Grund, in der Mutierungszeit nicht zu singen, liegt durchaus nicht vor, im Gegensatz zu vielen törichten und nie erwiesenen Behauptungen. Schlechter Unterricht ruiniert in jedem Lebensalter die Stimme, guter kann das Wachstum der Stimme nur heilsam beeinflussen. Jemand, der älter als fünfunddreißig Jahre ist, sollte sich nicht mehr in die Aufregungen einer Bühnenlaufbahn hineinstürzen, falls er nicht grade über außergewöhnlich schöne Mittel verfügt und dadurch alle Wege geebnet vorfindet. Aber andere Gründe wie angebliche Verhärtungen der Stimmbänder liegen nicht vor, zum mindesten keinesfalls bis Mitte der fünfziger Jahre. Die beste Zeit zum Beginn der Bühnenlaufbahn sind die zwanziger Jahre, Ausnahmen nach unten wie nach oben finden sich jedoch sehr zahlreich.

Der Schüler soll sich keinen sogenannten großen Künstler als Lehrer suchen, sondern jemand, der ihm die Töne, wie er sie selbst produziert, aber auch im Gegensatz dazu den Idealton vorsingen kann. Die Bühnenlaufbahn sollte nur der einschlagen, der den Beruf dazu in sich fühlt, und genug Energie und Ausdauer besitzt, um alle Widrigkeiten, Kämpfe und Schwierigkeiten erfolgreich zu überwinden. Denn es gibt nichts Traurigeres, als eine verpfuschte Bühnenlaufbahn. Singen lernen kann jeder, soweit nach Aussage des Arztes seine Gesangsorgane normale sind. Singen lernen (beruflich) möge aber nur der, dem die Gaben, die eine künstlerische Persönlichkeit ausmachen, in die Wiege gelegt sind.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

SÄNGER UND GESANGSARZT

von Dr. med. Ahrent-Düsseldorf

Das Verhältnis zwischen Sänger und Arzt wird bedingt durch die Kardinalfrage: Wann soll der Sänger den Arzt konsultieren?

Zunächst ist zu unterscheiden zwischen dem Schüler der Gesangskunst und dem bereits ausübenden Sänger. Wenn es auch schon teilweise üblich ist, daß der Gesangslehrer die Aufnahme eines Berufsschülers abhängig macht von dem Befund des Arztes, so ist diese Sitte leider noch nicht Allgemeingut geworden, wie es im Interesse des Schülers und des Lehrers zu fordern wäre. Nur zu häufig glaubt sich ein Sangesfreudiger berufen zum Studium, geht zum Lehrer und empfängt von diesem die Bestätigung, daß er Gold in der Kehle habe. Das Geschäft, das bis dahin seinen Mann einträglich ernährte, wird an den Nagel gehängt, und das Studium beginnt. Hätte der Betreffende zuerst eine Untersuchung seiner zur Stimmbildung nötigen Organe beim Arzt vornehmen lassen, so würde er vielleicht erfahren haben, daß er sich lieber darauf beschränken möge, seine Kunst im Freundeskreise zu pflegen, anstatt aussichtsloser Berufssänger zu werden.

Welches sind nun die organischen Fehler, die den gewissenhaften Arzt dazu bestimmen müssen, den Schüler vor der Sängerkarriere zu warnen?

Da handelt es sich zunächst um die sogenannten Spitzenkatarrhe der Lunge und die nicht selten bestehenden Lungenblähungen (Emphyseme). Sicherlich wird durch regelrechte Gesangsübungen, speziell durch die dadurch gepflegten richtigen Atemübungen die Lunge durchaus günstig beeinflußt. Aber wie leicht kann im Gefolge des bestehenden Spitzenkatarrhes eine Erkrankung des Kehlkopfes auftreten, die fast nie ohne dauernde Narben und Verdickungen heilt! Wie hartnäckig sind ferner in der Regel die Bronchitiden, von denen Emphysematöse so leicht befallen werden! Zudem kann wohl das Emphysem sich in gewisser Weise durch Atemübungen bessern, aber Ausdauer und Volumen der Stimme wird nie so groß werden, daß der Sänger in den gewaltigen Räumen eines Großstadttheaters oder Konzertsaales durchdringen kann.

Ferner findet man häufig bei der Untersuchung des Schülers die Stimmbänder rot und verdickt infolge überstandener langwieriger Katarrhe. Ich denke da speziell an die trockenen Katarrhe, die dazu Neigende ein

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

oder mehrere Male im Jahr zu befallen pflegen. In der übrigen Zeit ist der angehende Sänger frei von Beschwerden; fängt er aber an, regelmäßig Gesangsstunden zu nehmen, so machen sich gar bald Indispositionen geltend: die Stimmbänder, die schon vorher nicht normal waren, verdicken und entzünden sich mehr und mehr; feiner, glasiger, auch grauer zäher Schleim wird von der trockenen Schleimhaut abgesondert, die Hinterwand des Kehlkopfes verdickt sich gleichfalls, legt sich als Wulst zwischen die Stimmbänder und verhindert so deren vollkommenen Schluß. Und leider stehen wir Ärzte dieser Form der Katarrhe ziemlich hilflos gegenüber, wir können wohl lindern, aber nicht heilen.

Auch die nach überstandenen Geschwüren zurückgebliebenen Narben auf den Stimmbändern können einen Hinderungsgrund abgeben, gar nicht zu reden von den kleinen Verdickungen, Knötchen genannt, die häufig noch aus der Kinderzeit herrühren. Man kann letztere wohl entfernen, doch ist immer noch die Frage, ob die zurückbleibende Narbe nicht die Gleichmäßigkeit der Schwingungen der betroffenen Stimmbänder beeinträchtigt. Besonders bei bleichsüchtigen jungen Damen findet man häufig Lähmungen der Stimmbandspanner; die Stimmbänder schließen nicht mit der Bildung eines schmalen Spaltes, sondern eines mehr oder weniger lanzettförmigen Spaltes, oder aber das eine Stimmband steht nicht im gleichen Niveau wie das andere usw. Es ist klar, daß durch solchen mangelhaften Schluß viel unverbrauchte Luft verloren gehen muß und die Ausdauer und Reinheit des Tones überaus stark beeinträchtigt werden kann. Doch werden bei diesen Affektionen gesunde regelrechte Gesangsübungen unter Leitung eines tüchtigen Gesangslehrers sehr viel erreichen.

Auch bei den Erkrankungen der hinteren Rachenwand sind in erster Linie wieder die trockenen Katarrhe zu nennen. In ausgeprägten Fällen sieht man die Schleimhaut pralldunkelrot, glänzend wie mit einem Lack überzogen, in anderen Fällen gleichfalls trocken, die Follikel und Seitenstränge geschwollen, zähen grauen Schleim fest an seiner Unterlage haftend. Das sind Leiden, die — sehr häufig mit trockenen Kehlkopf- und Nasenkatarrhen vergesellschaftet — schon allein die Resonanz in starkem Grade beeinträchtigen, die Stimme brüchig machen und ihr den Glanz nehmen.

Rachenmandeln und Verengerungen des Naseninnern bilden zwar eine ausgesprochene Behinderung beim Singen, aber eine Behinderung, die sich durch operativen Eingriff leicht beseitigen läßt. Beginnt jedoch der Schüler seinen Unterricht mit der vollkommen oder größtenteils behinderten Nasenresonanz, so wird ohne jede Kopfresonanz gearbeitet, die Stimmbänder müssen mehr hergeben, als sie können, es werden Halsmuskeln zu Hilfe genommen, die zu allem anderen, nur nicht zur Tonbildung da sind, und das Resultat sind dann verbildete und ruinierte Stimmen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Von Konstitutionsanomalieen ist es außer der schon erwähnten Tuberkulose die Lues, die nach meinem Dafürhalten eine unbedingte Gegenindikation bildet; denn in jedem Stadium kann sie wieder akut werden, den Kehlkopf befallen, und so die schönste Sängerkarriere über Nacht vernichten.

Besonderes Gewicht ist auch auf Ausbildung und Größe des Kehlkopfes, des Nasenrachens und der Zunge zu legen. Bei einem vollendeten Sänger ist es neben der großen Röhre noch besonders der mächtige Nasenrachen, das Cavum, das in die Augen springt. Findet man nun einen kleinen, fast kindlichen Kehlkopf, kleines flaches Cavum und dabei sehr häufig dicke, schwer bewegliche Zunge, so rate man vom Singenlernen ab. Denn günstigsten Falles gibt es trotz noch so schöner Ausbildung Sänger, die in kleinem Raume sich geltend machen können, in einem größeren Raume aber mit ihrem dünnen Stimmchen nimmer durchdringen werden.

Ich glaube so gezeigt zu haben, daß es der Momente viele sind, die die vorherige Konsultation des Arztes dringend nötig machen. Wohlverstanden habe ich nur die Gesangsschüler im Auge gehabt, die sich dem Gesang als Beruf zuwenden wollen. Anders solche, die nur Gesang studieren, um im Rahmen des Hauses die Kunst zu pflegen. Vergessen wir nicht: richtig singen, ist von eminent gesundheitlichem Werte, und daher jedem, der einigermaßen musikalisch ist, sehr anzuraten.

Hat nun der Arzt keine Einwendungen zu machen, oder sind die bestehenden Hindernisse entfernt (enge Nase, Rachenmandel usw.), so soll sich der Gesangsschüler besonders in der ersten Zeit des Studiums mindestens allmonatlich seinem Gesangsarzt vorstellen, um kontrollieren zu lassen, ob er bei dem erteilten Unterricht Fortschritte macht oder ob ihm der Unterricht schadet.

Schon mit dem Kehlkopfspiegel läßt sich sehr gut konstatieren, ob der Ansatz, die Tonführung die richtige ist. Legt man den Spiegel bei flach gelegter Zunge — ohne sie vorzuziehen — gegen den harten Gaumen und läßt ein „he“ intonieren, so muß man den Kehldeckel aufgerichtet und die Stimmbänder in ihrer ganzen Weiße übersehen können. Ferner lassen sich Sänger mit einwandfreier Tonbildung leicht den Nasenrachenraum spiegeln, da sie das Gaumensegel und die Zunge vollständig in der Gewalt haben. Anders diejenigen, die gewohnt sind, zu quetschen oder gegen den weichen Gaumen zu singen. Kaum daß man den Spiegel in den Mund einführt, legen sie ihr Gaumensegel gegen die hintere Rachenwand und sind außerstande, das Cavum offen zu halten. Die Folgen solch falschen Singens machen sich früher oder später bei jedem bemerkbar. Solch schlecht beratene Schüler sind leicht Erkältungen zugänglich und klagen alle Augenblicke über Indispositionen! Die Stimme flackert, die Mittellage klingt nicht rein, die Tiefe ist matt usw. Beim Spiegeln findet

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

man dann, nachdem man zum Teil mit Hilfe von Kehldeckelhebern sich den Kehldeckel zugänglich gemacht hat, die bereits oben erwähnten Lähmungen, Röte der Stimmbänder usw. (Die Stimmbänder sollen auch nach dem Unterricht weiß sein.) Teilweise findet man bereits bei der Betastung, daß die vorderen Spanner auf der einen Seite mehr oder weniger gelähmt sind. Läßt man den Betreffenden singen, so sieht man nicht selten, wie die gespannte Muskulatur des Unterkiefers als brettharter Wulst vorspringt. In anderen Fällen wieder klagen die Jünger der Gesangskunst über kleine Schleimpartikelchen, die sich zwischen die Stimmbänder legen und das Singen unmöglich machen. Vielleicht haben sie zuerst den Schleim noch fortgesungen, nachher geht es nicht mehr, und spiegelt man solch einen Patienten, dann findet man häufig ein- oder beiderseitige Anlage zum Knötchen, ev. schon Knötchen selbst. All das wäre vermieden worden, wenn ein Gesangsarzt den Gang des Unterrichts kontrolliert hätte.

Von einem erfolgreichen Unterricht ist zu verlangen, daß sich beim Spiegeln verfolgen läßt, wie der Hals von einer Untersuchung zur anderen freier wird; nur dann ist die Tonführung eine richtige. Die Tonführung wird gegen den harten Gaumen oberhalb der Schneidezähne gerichtet, und so die Resonanz der Nase und ihrer Nebenhöhlen völlig ausgenützt. Bei solch sachgemäßem Unterricht habe ich beobachtet, wie Lähmungen der Stimmbandmuskeln vollkommen verschwanden, und trage deshalb nie Bedenken, Gesangsbeflissene, die an solchen Lähmungen leiden, den Unterricht wenigstens versuchen zu lassen.

Bei Erkältungen, vor denen ja niemand sicher ist, lasse man ruhig singen, solange die Stimmbänder nicht selbst ergriffen sind. Schnupfen und etwas Angina sind kein Grund, das Singen aufzustecken, ebensowenig wie geringe Rötung der Luftröhre. Und es gibt in der Tat genügend Sänger, die so glücklich sind, trotz vieler Erkältungen niemals an Affektionen der Stimmbänder zu leiden. Gerade dies sind fast stets Sänger mit tadellosem Stimmansatz.

Wie steht es nun mit dem ausgebildeten Sänger? Soll er sich emanzipieren von der Aufsicht des Arztes? — Nein, auch er soll, noch dazu da die Aufsicht des Gesangslehrers fehlt, von Zeit zu Zeit nachsehen lassen, ob der Kehlkopf noch in der gewünschten Form ist. Wie oft ist aber leider die Ausbildung des Sängers eine noch nicht völlig abgeschlossene oder gar falsche gewesen!

Nicht völlig ausgebildet muß er umfangreiche Partieen singen, die an einen vollendeten Sänger schon große Anforderungen stellen. Da klappt's dann hier nicht und da nicht, und was ihm an Technik fehlt, sucht er durch Forcieren der Stimme zu ersetzen. Das kann, wie auch bei dem, der von vornherein mit falschem Ansatze singt, jahrelang gut gehen, dann

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kommt aber, sehr oft schon viel früher, totsicher der Knacks. Und wenn dann nicht sofort eingegriffen wird, ist die Stimme bei weiterem Singen fast stets unrettbar verloren. Da ist es nun Sache des Arztes, schon frühzeitig den Sänger darauf aufmerksam zu machen, daß die Art seines Singens nicht die richtige ist, und daß es das einzig Nötige für ihn wäre, umzustudieren. Leider spielen ja nun die materielle Frage und die Engagements auf Jahre hinaus oft eine hindernde Rolle. Wenn aber irgend möglich, soll der Sänger auf alles verzichten, und das richtig zu lernen suchen, was ihm vorher falsch beigebracht war. Es gilt seine Existenz! Welch unsägliche Mühe das für beide Teile, Lehrer wie Schüler, macht, weiß jeder Gesangslehrer, der Umstudierende zu seinen Schülern gezählt hat. Aber gelingt es, dann ist der Erfolg auch oft ein glänzender, wie ich besonders an einem Falle habe verfolgen können. Die Stimmbänder schlossen nicht, waren dick und rot, und ich konnte dann beobachten, wie beim Umstudieren die Lähmung wich und die Stimmbänder zur Norm zurückkehrten. Heute ist der Kehlkopf annähernd ideal.

Haben sich aber durch falsches Singen schon Knötchen gebildet, so gelingt es im Anfangsstadium noch häufig durch eine strikt durchgeführte Schweigekur und örtliche Behandlung, die kleinen Verdickungen zurückzubringen. Andernfalls sind sie, wenn sie auch auf Ätzungen nicht weichen, zu operieren, und dann ist vor allem darauf zu achten, daß der Patient einige Zeit weder spricht noch singt. Aber auch das kann den verunglückten Sänger nicht vor einem Rückfall bewahren, wenn er sich nicht sofort nach der Verheilung zum Umstudieren bequemt. Daß die Wahl des Lehrers in solchen Fällen schwer ist, ist sicher, aber die Kontrolle des Arztes wird leicht feststellen können, ob der Unterricht im gegebenen Falle der richtige ist oder nicht.

Daß die Nase sehr häufig der Störenfried in der Entwickelung eines schönen vollen Tones ist, hat so mancher Sänger schon am eigenen Leibe erfahren. Nach Fortnahme der Schwellungen und Verbiegungen usw. klang die Stimme bedeutend voller, die Höhe besonders sprach leichter an, und sehr häufig verschwanden die hartnäckigen Nasenkatarrhe, die beim Singen so sehr stören.

Mit obigen Ausführungen glaube ich eine Norm aufgestellt zu haben, in deren Grenzen Gesangslehrer und Arzt sich gegenseitig unterstützen müßten, andererseits sich die Konsultationen des Sängers beim Arzt zu gestalten hätten. Warnen möchte ich aber jeden Sänger, wie ich es ab und zu erlebt habe, sich alltäglich seinen Kehlkopf spiegeln zu lassen. Da wird dann sehr häufig unnötigerweise täglich gepinselt, und ganze Schachteln Pulver werden in den Kehlkopf gebracht, mit dem Resultat, daß der vorher gesunde Sänger krank wird. Auch im Verkehr des Sängers mit dem Gesangsarzte ist die goldene Mittelstraße die einzig richtige.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE TRAGIK DES „FLIEGENDEN HOLLÄNDERS“

von Robert Petsch-Heidelberg

Mit dem „Rienzi“ hatte Wagner seinen ersten, durchschlagenden Bühnenerfolg errungen; mit dem „Holländer“ fand er den eigenen Stil für das, was gerade er den Zeitgenossen zu sagen hatte. Zum ersten Mal kann sich, frei von dem Zwange der fünf Akte und all dem Äußerlichen, was mit der großen historischen Oper sonst zusammenhing, die rein innerliche, seelische Handlung zwischen zwei Menschen abspielen, deren einer den Beruf hat, den andern von dunklen Gewalten zu erlösen, die seine Seele wie mit Eisenklammern umspannt halten.

Noch im „Rienzi“[1]) hatte Wagner das Problem etwas anders und mehr im Sinne der romantischen Tragödie, etwa Heinrichs von Kleist gestellt: der liebenswürdige und vornehme Held, der keine Geliebte kennt, als die ewig junge Roma, der auf die Blutrache verzichtet und damit schwere Schuld im Sinne des Herkommens auf sich lädt, um nur sein Gewissen nicht zu beflecken, der den Sohn seines Feindes begnadigt aus Liebe zu seiner Schwester, bringt schließlich gerade durch seine unzeitige Milde das Volk selbst in Gefahr und wird von ihm verraten: wie die Dinge auf dieser Erde liegen, ist an eine Vereinigung des Ideals mit dem Liebenswürdigen so wenig zu denken, wie Sinnenglück und Seelenfrieden in einer Menschenbrust beisammen wohnen können; wie im „Egmont“ geht das „Liebenswürdige zu Grunde, das Verhaßte triumphiert“. Rienzi's Erlösung aber wird von Irene durch die Aufopferung alles persönlichen Glückswillens herbeigeführt; auch er trennt sich von allem, was nicht seiner Idee angehört und wird durch den Tod von dem Schmerze um die gesunkene Roma befreit: eine Vereisung des Herzens wäre sonst sein Schicksal, ein Wandel auf jener einsamen Höhe, von der es Lohengrin hinabtreibt zu den Menschen.

Im „Holländer“ rückt der Dichter wieder näher an das Drama der Klassiker und besonders Schillers heran; der dramatische Konflikt spielt

[1]) Vgl. meinen Aufsatz über „Das tragische Problem im Rienzi“, Zeitschrift für Philosophie, Bd. 128.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich nicht so sehr zwischen dem Helden und seiner Umgebung ab, als zwischen den Gewalten in der Menschenseele; er steht nicht als der reine Mensch mit seinem idealen Streben und seiner menschlichen Liebenswürdigkeit vor uns, der für diese Welt zu gut ist, sondern als der „erhabene Verbrecher“, dessen Seele durch einen ungestümen Drang aus dem Gleichgewicht gekommen ist; dieser leidenschaftliche Wille, vor dem wir erschaudern, ist aber nur die Steigerung dessen, was wir sonst an den Helden bewundern. Der Holländer ist der Seefahrer von unerschrockenem Mute und kraftvoller Zähigkeit, dessen vielerprobte Kraft schließlich die Grenzen der Menschheit selbst zu überschreiten wagt; mit dem Schwure, das gefährliche Kap trotz des Unwetters zu umsegeln, und müßte er bis zum jüngsten Tage umherfahren, löst er sich innerlich von allen menschlichen Beziehungen, von allem, was das Leben liebenswürdig macht, von allen Banden der Liebe, der Sitte und der Pflicht, die ihn an den Nebenmenschen ketten, um des einen Gedankens willen, der gerade seine Seele erfüllt. Der ungesunde Zustand der seelischen Überspannung läßt nach, und der Seefahrer fühlt, daß er zu hoch gewettet hat: er kann ohne jene Beziehungen nicht leben, doch wegen seines Schwures auch nicht sterben; tief in seinem Herzen wohnt die Erinnerung an alle Schätze des Erdenlebens, nagen ihn Reue und Zweifel, bäumt sich die mißhandelte „Menschheit“ gegen den „Übermut“ des Mannes auf; und seine quälende innere Zerrissenheit löst bei uns ein tiefes, tragisches Mitleid aus. Eine „Erlösung“ ist hier nur möglich, wenn das unterdrückte Menschentum, das jetzt nur noch wie der grollende Schatten eines Abgestorbenen in ihm lebt und ihn peinigt, wieder zu fröhlichem Leben erwacht; doch wie kann er, der die „Liebe“ im weitesten Sinne verleugnet hat, wieder „lieben lernen“, als durch Liebe? Aber er hat sich außerhalb alles Menschlichen gestellt mit seinem Schwure, er ist „dem Satan verfallen“, durch sein Verbrechen gezeichnet; so muß denn alles „Heilige und Gerechte“ vor ihm fliehen und ihn verabscheuen, wie die Hundingsnaturen das Wälsungengeschlecht durchs Leben hetzen. Solange der Mensch in das Netz seiner Erfahrungen, in die Wechselwirkung von Wollen und Können, von Schuld und Sühne verflochten und verknechtet bleibt, so lange zeigt sich hier keine Rettung. Das Seelenleben der Menschen steht aber nicht unter diesem unentrinnbaren Zwange; je näher der reine Mensch der Natur geblieben ist, um so eher vermag sein intelligibler Charakter in freiem Willensentschluß alle Ansprüche an sinnliches „Lebensglück“ zu überwinden und einem höheren Beruf zu folgen. Von der Hingabe an den nationalen Gedanken sagte schon der „Rienzi“, Senta aber opfert sich für den unglücklichen Menschen; dort der heroische Verzicht auf ein schließlich doch unhaltbares Liebesverhältnis, hier ein leidvolles und um

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so wertvolleres Niederringen einer schlichten, liebenswürdigen, menschlichen Neigung. Inmitten des alltäglichen Verlaufs der Dinge muß solche Tat ursachlos, unbegreiflich, wie ein „Wunder“ erscheinen; und als „Wunder“ faßt ja auch Ibsen, der mit Wagner aus der Schule des jungen Deutschlands hervorgegangen ist, den plötzlichen Durchbruch des intelligiblen Charakters auf; dieses und kein anderes Wunder läßt Wagner in seinem Drama zu.

Danach können die bloß grausigen Züge, die seine Quelle ihm darbot, nur noch als Stimmungselemente für die Darstellung des allgemeinen Hintergrundes der Handlung und für die Charakterisierung der Nebenfiguren in Betracht kommen. Heinrich Heine hatte in seinen „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“ (Kapitel VII) die Inhaltsangabe eines Dramas vom „Fliegenden Holländer“ nach seiner Art mit einem galanten Abenteuer verbunden; sein Bericht verschmolz sich in Wagners Phantasie mit der alten Seemannssage, wie sie der Künstler auf seiner Seereise nach Frankreich aus dem Munde der Matrosen kennen gelernt haben will, zu einer wirklichen dramatischen Handlung mit tragisch-erhebendem Abschluß; und wenn bei Heine an das Bild des „Fliegenden Holländers“ die Warnung geknüpft wird, „daß die Frauen der Familie sich vor dem Original hüten sollten“, so erinnert das lebhaft an die Schicksalstragödie, und Wagner hat hier mit vollem Bewußtsein die Handlung aus dem Gebiete mystischer Seelensklaverei in das der sittlichen Freiheit gehoben. Ebenso vertiefte er den ältern Stoff in einem andern, wichtigen Zuge: „Der Teufel,“ spöttelt Heine, „dumm wie er ist, glaubte nicht an die Weibertreue und erlaubte daher dem verwünschten Kapitän, alle sieben Jahre einmal ans Land zu steigen und zu heiraten, und bei dieser Gelegenheit seine Erlösung zu betreiben. Armer Holländer! Er ist oft froh genug, von der Ehe selbst wieder erlöst und seine Erlöserin los zu werden und er begibt sich dann wieder an Bord“. Aus dem frivolen Scherz über eheliche Zerwürfnisse bildete Wagner die tragische Erfahrung von der mangelnden Treue beim andern Geschlecht, die schließlich den Unglücklichen derart verbittert hat, daß er angesichts seines Nebenbuhlers Erik auch an Senta nicht mehr glauben und nun für immer verworfen bleiben will; aus dem dummen Teufel aber machte der Tondichter einen freundlichen Engel, der dem Unglücklichen noch eine Möglichkeit der Erlösung aufweist; wie den Schwur und seine Erhörung durch Satan, so können wir uns den Engelsspruch ganz wohl als symbolische Verdichtungen rein seelischer Erlebnisse vorstellen, und das Vorspiel behandelt ja zur Genüge diesen Kampf zwischen Hoffnung und Verzweifelung in der Seele des Unglücklichen.

Voraussetzung und Ziel der Innenhandlung sind also klar; Wagner verdankt hier manches seiner Quelle; die Ausführung aber, die seelische Verknüpfung der einzelnen Tatsachen, ist fast ganz sein Eigentum. Des

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Holländers hat sich längst ein düsterer Pessimismus bemächtigt; fast mechanisch geht er abermals ans Land und ohne tiefere, innere Erregung wird er mit Daland handelseinig; fatalistisch gestimmt, sieht er in dem geschäftsklugen Norweger, der eine schöne Tochter sein eigen nennt, einen Mann, der ihm vom Schicksal in den Weg gesandt wurde, aber doch wohl nur zu neuer Enttäuschung. Zwar hofft er noch, aber es ist eine müde Hoffnung, ein kranker Wille zum Glück und Frieden: „Ach, ohne Hoffnung, wie ich bin, geb' ich mich doch der Hoffnung hin;“ was ihn noch einmal ans Land treibt, ist nur eine Erinnerung „aus der Ferne längst vergangener Zeiten“, wo er an Liebe und Treue unter den Menschen glauben durfte.

Lebendig wird diese matte Regung erst angesichts von Dalands Tochter; an Sentas Erlösungsmute richtet sich seine Sehnsucht nach dem Heile auf. Das hat Wagner eben so fein vorbereitet, wie er die Verzweiflung des Seefahrers im ersten Akte durch die grausige oder schwermütige Stimmung des Meeres zu heben wußte. Hier hat das Milieu weniger zu illustrieren, als durch Kontraste zu wirken; ringsum fröhliche Oberflächlichkeit bei den Spinnerinnen, lockende Aussicht auf Liebesgunst und bunten Tand, den die Seeleute von fern her mitbringen; und inmitten dieses Kreises Senta, die mit ihrer Liebe zu dem stillen, schwermütigen Jäger Erik schon einigermaßen abseits steht; nur ihre Seele vermag den vollen tragischen Gehalt der Ballade auszuschöpfen, hinter der Dichtung die tiefe Wahrheit von dem leidenden Menschen zu ahnen und von einem gutmütig-philiströsen Mitleid bis zur rettenden Tat vorzudringen. Das alles kommt so plötzlich über sie, daß es ihr selbst wunderbar erscheint; noch befangen in allen Lebensbeziehungen, kann sie Erik leidlich unbefangen gegenübertreten; ihr Entschluß gilt ja zunächst dem Helden eines Liedes, dem Urbilde eines Bildes; ihre Opferfreudigkeit gehört einem Traumleben an, wie die Liebe des Kätchens von Heilbronn zu dem „hohen Herrn“ Friedrich von Strahl. Erst Eriks eigner Traum, ein nicht ganz einwandfreier Behelf des Dichters, zeigt ihr die nähere Möglichkeit an, mit dem „bleichen Manne“ wirklich zusammenzukommen; damit lösen sich denn, wie von selbst, alle festeren Beziehungen zur Tagseite des Lebens; und ihr Verhältnis zu Erik selbst wird ihr so inhaltlos, daß sie sich später kaum mehr des Treuschwures erinnert, den sie ihm einst geleistet hat; jetzt ringt sich die intelligible Pflicht des Menschen gegen den Menschen aus dem Unterbewußtsein hervor. Senta und der Holländer reden zunächst nur die Sprache des Herzens, der Ahnung, denn die Worte der Alltagssprache gehören einer anderen Welt an, und wir bemerken, daß mit dem Augenblick, wo beide den Mund öffnen, eine gewisse Unsicherheit einsetzt. Senta fühlt, wem sie gegenübersteht, und muß es fühlen, um einen festen Halt zu haben, der sie über die Durchschnittswelt mit ihrem all-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

täglichen „Liebesglück“ erhebt; hier heißt es: „Treue bis zum Tod“; es lagert über diesem Verhältnis etwas, wie über dem von Ibsens Agnes und Brand: „In die Nacht denn, durch den Tod! Fernher dämmert Morgenrot“. Der Holländer aber darf nicht wissen, es nur ahnen, daß hier die Erlöserin wirklich vor ihm steht; ihr Mut zur Hingabe, ihr unbedingtes Vertrauen muß erst etwas in ihm auslösen, was ihn über seine persönliche Qual erhebt; er muß in ihr eben mehr sehen lernen, als ein Mittel für seine Zwecke (sonst würde auch dieser Erlösungsversuch wieder aus sittlichen Gründen mißlingen, wie alle früheren), er muß die „Persönlichkeit“ in ihr schätzen, mit einem Wort, sie lieben können bis zur Selbstvergessenheit. Da fühlen wir denn, wie nicht bloß der Gedanke an die eigene Erlösung ihn beherrscht, sondern eine ganze Welt begrabener Gefühle in ihm aufwacht, ihn über sich selbst erhebt und damit von dem dumpfen Druck erlöst, der bisher auf dem „Verworfenen“ gelastet hat.

Noch aber ist sein Vertrauen auf Sentas Festigkeit nicht unbedingt; und gerade, wenn er sie liebt, muß ihn der Gedanke an das Schicksal der Treulosen quälen, die ihn verließen; soll sie das Schicksal der Gefallenen teilen? Wirklich soll ihr Gespräch mit Erik im dritten Akt einen Augenblick lang seine Hoffnung wanken machen; da zeigt sich seine Liebe denn so groß, daß er es trotz seines Verdachtes über sich gewinnt, sie freizugeben, ehe sie ihm vor dem Altare angetraut ist; ehe sie untergeht, will er selbst in Ewigkeit die Qual auf sich nehmen, die er selbst verschuldet hat; erst von hier aus ist die fröhlich-grausige Einleitung des Aktes zu verstehen, der mit shakespearescher Gewalt uns aus der heitersten Lebensfreude auf die Höhe vollen, tragischen Empfindens leitet; die tollen Tanzszenen des Völkchens, das nie den Teufel spürt, „und wenn er sie am Kragen hätte“, das mit dem Gedanken an den Holländer gleichsam spielt, lassen den schauerlichen Gesang der Mannschaft des Gespensterschiffs nachher nur um so furchtbarer auf uns wirken; schauerlicher noch erscheint uns ihre innerliche Verrohung; da ist keine Spur von Mitleid mit dem „schwarzen Hauptmann“, nur der öde Spott über sein „Unglück in der Liebe“, der Wahnwitz der Verzweiflung grinst uns an, läßt uns die Qualen des Holländers in dieser Umgebung ahnen und die Größe des Opfers, das er Senta bringen will, ermessen.

Auch ihr bleibt im letzten Augenblick der Kampf nicht erspart, sie ist des Preises wert, den der Holländer für sie einsetzt; ihr droht nicht bloß die Scheidung von ihrer Familie, der Gram des Vaters, der Schmerz des Geliebten, der doch so gut auf ihr lastet, wie Brackenburgs Qual auf Klärchens Herzen; ihr droht die Verwirrung ihres Gefühls durch Eriks wiederholte Warnung vor Satans Klauen, vor allem aber durch seine drohende Mahnung an das einst gegebene Treuwort; sie muß hier Pflichten

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

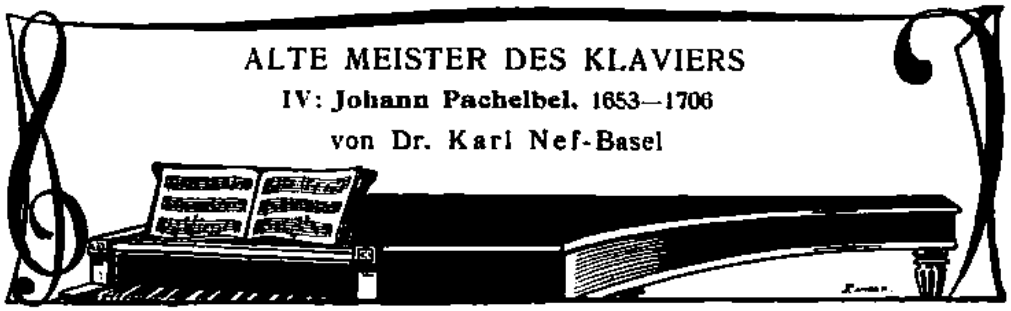
verletzen, um höhere Pflichten zu erfüllen, und die Frage ist, ob sie das „robuste Gewissen“ besitzt, das zu jeder großen Tat erforderlich ist und das Rienzi gerade zum Herrscher fehlte. Nun erkennen wir den großen Dramatiker, wenn er die letzte Entscheidung, das endgültige Durchdringen zum Entschluß bei Senta mit der letzten seelischen Tat des Holländers in ursächliche Verbindung bringt. Sein Verzicht auf eine Erlösung unter Gefahren für Senta ist die Besiegelung seiner Liebe und zeigt, daß er der Menschlichkeit wiedergegeben ist; er bedeutet doch aber auch eine Anerkennung des Schicksals, das er sich selbst bereitet hat, eine Hingabe an die Gerechtigkeit im Weltenlauf, wovon er einst bei seinem kühnen Schwur und in seiner trotzigen Verhärtung weit entfernt war; so ist er in jeder Hinsicht zur Erlösung reif, wie Senta ihr Gefühl mit der einzigen Tat besiegelt, mit der es bekräftigt werden kann: ein inneres Erleben, das über alle Erfahrung hinausdringt, kann sich schließlich nur noch in der Hingabe der Person, im Willen zum Tode bewähren. Damit aber löst sie den letzten Druck, der auf der Seele des Geliebten lastet; wie er selber wieder lieben und entsagen gelernt hat, so lernt er nun auch wieder an die höchste Hingabe bei den Menschen glauben: die Liebe wird ihm wieder zur Gewähr der sittlichen Weltordnung.

Zur Würdigung des Opferwillens in dem Holländer wie in Senta verweisen wir auf ein Schillerwort: „Fälle können eintreten, wo das Schicksal alle Außenwerke ersteigt, auf die der Mensch seine Sicherheit gründete, und ihm nichts weiter übrig bleibt, als sich in die heilige Freiheit der Geister zu flüchten, wo es kein anderes Mittel gibt, den Lebenstrieb zu beruhigen, als es zu wollen, und kein anderes Mittel, der Macht der Natur zu widerstehen, als ihr zuvorzukommen und durch eine freie Aufhebung alles sinnlichen Interesses, ehe noch eine physische Macht es tut, sich moralisch zu entleiben.“ (Schiller, Über das Erhabene.)

Daß Wagner am Leben und an der Welt als Ganzem nicht verzweifelte, zeigt die Handlung des Dramas deutlich genug; aber seine Stimmung gegenüber den Zuständen der Gegenwart war doch in jener trüben Pariser Zeit noch so, daß er seine Erlösten nicht zu weiterer Entwickelung und zur Erfüllung weiterer Missionen dieser Welt wiederzugeben wagte, wie später Walter Stolzing und Evchen; er rettet sie hinüber in ein besseres Jenseits, wie Schiller mit der erlösten „Jungfrau von Orleans“ getan hatte. Auch hier erscheint der Tod wie eine göttliche Gnade, eine himmlische Krönung für den wohlgeführten Kampf um das wahre Leben.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ALTE MEISTER DES KLAVIERS
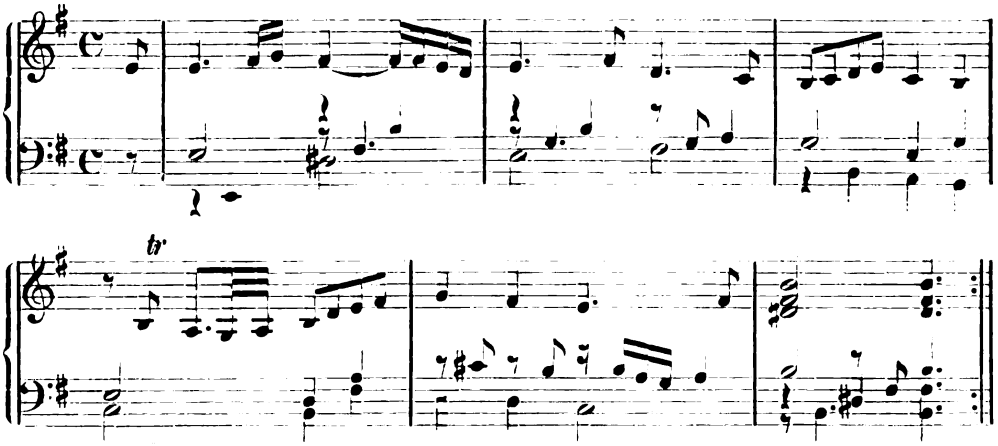
IV: Johann Pachelbel. 1653—1706

von Dr. Karl Nef-Basel

Der Nürnberger Pachelbel, ein Schüler Kerlls, ist den Organisten bekannt, wenigstens haben sie zurzeit durch Neuausgaben genügend Gelegenheit, ihn kennen zu lernen. Durch Spittas Bach-Biographie wurde vor längerer Zeit auch schon seine geschichtliche Stellung bestimmt. Man weiß, daß der Erzieher und Lehrer J. S. Bachs, sein Bruder Johann Christoph, ein persönlicher Schüler Pachelbels gewesen, und männiglich bekannt ist die Anekdote von dem Orgelbuch (in dem wir viele Pachelbelsche Kompositionen vermuten dürfen), das Johann Heinrich dem kleinen Sebastian vorenthielt, weil er ihn für noch nicht reif dazu hielt, das dieser aber, von unüberwindlicher Sehnsucht getrieben, aus dem Gitterschrank herausfischte und bei Mondenschein abschrieb. Unter diesen Umständen müssen doch alle Bachverehrer Verlangen nach den Pachelbelschen Kompositionen haben, und es ist hocherfreulich, daß die bayrischen Denkmäler neben Orgelkompositionen, von denen früher schon Commer und in neuerer Zeit die österreichischen Denkmäler eine größere Anzahl veröffentlichten, auch die Klavierwerke vorlegten (II. Jahrgang, Bd. 1. 1901).

Ausgesprochene Klavierwerke sind die Suiten, oder vielmehr Klavizimbelwerke. Die in ihnen herrschende freie Scheinpolyphonie, bei der die Stimmen nach Belieben kommen und gehen, Voll- und Dünngriffigkeit bunt miteinander wechseln, entspricht ganz und gar dem Klangcharakter des Klavizimbels. Man nennt das gewöhnlich „Lautenstil", und auch der Herausgeber Seiffert verweist auf diesen. Gewiß hat die Laute das erste Vorbild dazu gegeben, aber daß er von sonst so soliden Meistern wie Pachelbel in so krasser Weise gehandhabt wird, die sogar dem modernen Spieler beim ersten Zusehen ein Kopfschütteln veranlaßt, beweist eben nur, daß er dem Klavizimbel konform, diesem auf den Leib geschnitten ist. Der Klang des Instruments wird durch diesen wechselvollen Stil belebt; dem schnell verhallenden Ton wird durch das viele und rasche Nacheinander der Schein längerer Dauer und größere Fülle verliehen und die Monotonie seiner im Anschlag sich immer gleich bleibenden Stärke wird durch das Wachsen und Schwinden der Stimmenzahl, das auch einen Wechsel der Kraft darstellt, gemildert. Als Beispiel diene der folgende Anfang einer Allemande:

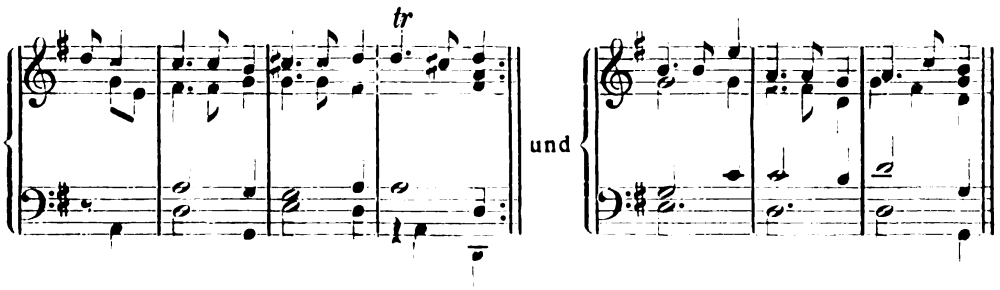
Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Ein einfacher vierstimmiger Satz wäre auf dem Klavizimbel tot; unser Beispiel dagegen klingt lebendig und abwechslungsreich in der Klangstärke. Der lockere Stil ist also nicht als ein Fehler, sondern als ein Vorzug anzusehen. Dagegen hat der Herausgeber Seiffert Recht, wenn er auf einzelne Schwächen im formalen Bau und in der Harmonik der als Jugendwerk entstandenen Suiten hinweist; sehr Recht aber auch, wenn er die Frische und Fülle der Gedanken hervorhebt.
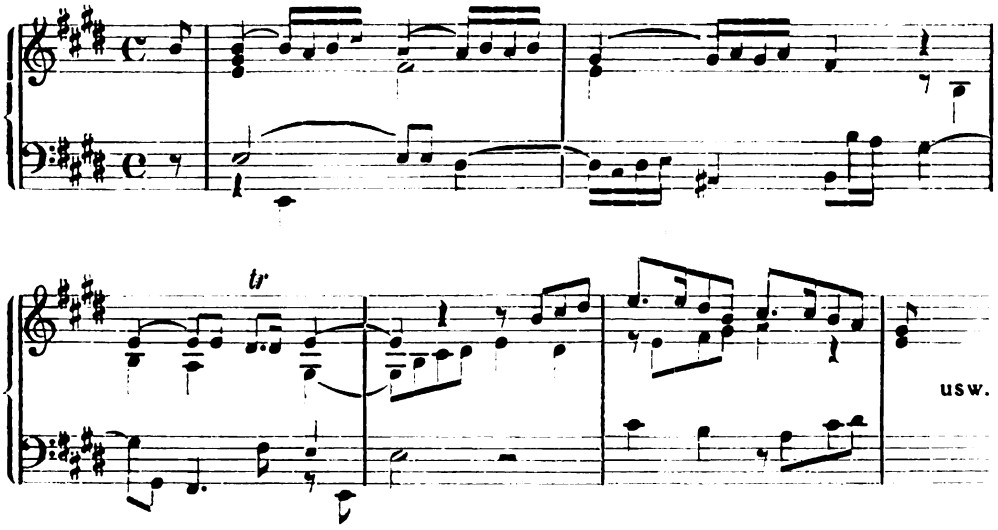
Es sprudelt von Einfällen in diesen Tanzsätzen. Sie schildern buntes Leben froh und unbesorgt, etwa wie ein Zeichner auf Vignetten und Bänder: Blumen und Blätter, Vögel und Fische, Männlein und Weiblein und was es Anmutiges auf Erden gibt zum vergnüglichen Beschauen hinwirft. Zum vergnüglichen Spielen sind diese Suiten gesetzt; wenn auch frei in der Form, so enthält doch fast jedes Stück als Kern hübsche melodische Gedanken. Pachelbel hielt auf „cantable Art"; sie lag der Nürnberger Schule, aus der ein H. L. Hassler hervorgegangen ist, im Blute und hatte wohl auch ihre Beziehungen zur einheimischen Volksmusik.

Ein volkstümlicher Zug ist in den Suiten unverkennbar, man darf ihn nur nicht etwa als derb sich denken. Im Gegenteil, eine besonders feine Empfindung ist es, was Pachelbel auszeichnet; er hat vom Volkstümlichen nur das Herzliche, Innige. Als Beispiel kann die verschleierte weiche Melodie gelten, die oben mitgeteilt wurde; oder man höre z. B. die folgenden Schlüsse einer Sarabande:
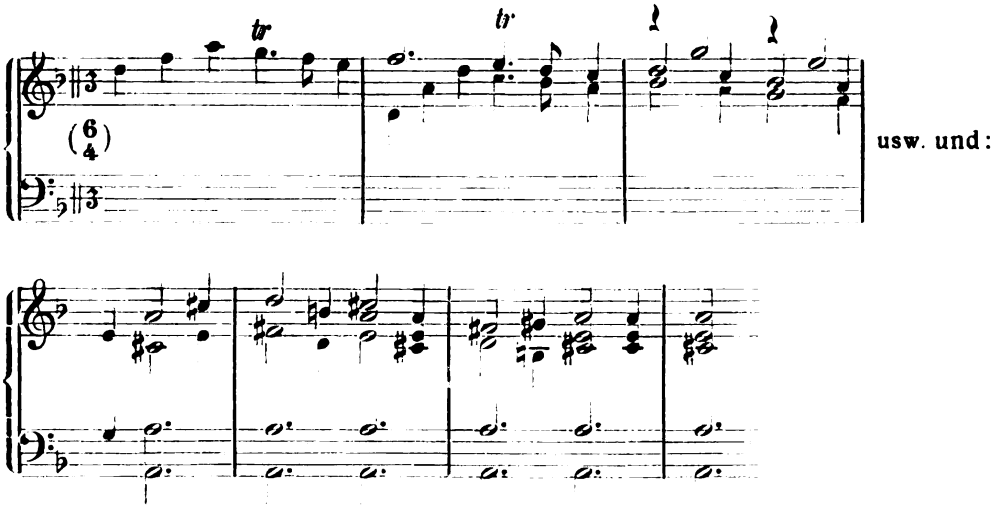


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Eine süße Träumerei von herrlichem Fluß ist die Allemande in E-dur:



Im Ganzen wären etwa besonders die Suiten in e-moll, F-dur, g-moll, G-dur und a-moll der Beachtung zu empfehlen. In den muntern Stücken wird der Komponist oft recht drollig übermütig, man könnte fast sagen burschikos, so namentlich in einzelnen Giguen. Hier ein Beispiel mit übermütigem Anfang und hellglänzendem Schluß des ersten Teils:



Die Gavotten sind noch unentwickelte Sprößlinge ihres Geschlechts, aber als Naturkinder in unsrer Zeit der Überkunst, wo es den Komponisten nicht mehr einfällt, in acht Takten etwas sagen zu wollen, dürften sie doch Vergnügen machen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Aus dem etwas wilden Gestrüpp der Suiten muß der Spieler die Blüten erst herauswinden; manche von diesen sind aber noch so duftend frisch, daß man sie sogar vielleicht für unsre Jugend herausschneiden sollte. Im Kranze wohlgeordnete Blumen dagegen bietet Pachelbel in seinen Variationen. Seine feine, zarte Gemütsart kommt in ihnen am schönsten zum Ausdruck. Choräle oder choralartige „Arien" bilden das thematische Material, das, anders als in modernen Variationen, auch die Grundstimmung festlegt. Am liebsten ist mir die „Aria Sebaldina" mit ihrem wehmütigen f-moll und den weichen Sextakkorden. Als besonders charakteristisch dürfen auch die „musikalischen Sterbensgedanken" (über Todeschoräle) hervorgehoben werden. Sie sind der Niederschlag von persönlichen Erlebnissen des Komponisten: er hatte durch die Pest sein junges Weib und sein Kind verloren. „Alle Menschen müssen sterben", diese impulsreiche Melodie wurde die Grundlage zu einem besonders fesselnden Kunstwerk; sie verleiht den weichen Meditationen Pachelbels ein kräftiges Relief.

Zum Schluß sei betont, daß Pachelbel nur Spielern zu empfehlen ist, die für zarten Ausdruck Sinn haben, nur solchen, die einer Eusebiusnatur nachfühlen können. Vor allem zerre man ihn nicht in den Konzertsaal; das wäre gleichbedeutend mit einer Hinrichtung.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

RÖMISCHER MUSIKBRIEF

von Paul Marsop

Rom, Ende Dezember

Man kann jetzt wirklich und wahrhaftig von einem römischen Musikleben sprechen. Nichts Dürftigeres, als die wenigen Aufführungen symphonischer Werke, die hier vordem in engen, unwirtlichen Räumen unter Leitung von Sgambati und Pinelli geboten wurden — zwei vortrefflichen, vielverdienten Musikern, die aber stets den Kopf in die Partitur vergraben und von moderner Orchesterschulung und -führung keine Ahnung hatten. Besser wurde es, als der Graf von San Martino die Herrschaft über die „Accademia di S. Cecilia" antrat. Hervorragende deutsche, tüchtige französische Dirigenten absolvierten erfolgreiche Gastspiele; die Programme erhielten ein „Gesicht"; behutsam und geschickt freundete man das nicht nur auf dem Felde der Musik konservative, zu deutsch etwas bequeme und denkträge römische Publikum mit Novitäten an. Die Accademia baute sich ihren eigenen Saal, der indessen — niemand wußte so recht, weshalb — erheblich zu klein geriet. Fachmänner werden bei der Errichtung von Konzert- und Bühnenhäusern hierzulande noch seltener zu Rate gezogen als in Deutschland. Die Folge: man mußte die Billetpreise so hoch ansetzen, daß fast nur die gelegentlich in Rom überwinternden amerikanischen Millionenerbinnen sich den Luxus gestatten konnten, eine Symphonie von Mozart zu hören. Da griff der Graf von San Martino einen guten Gedanken auf: symphonische Darbietungen in einem Auditorium zu veranstalten, das groß genug ist, um auch tausend minderbemittelte Kunstfreunde eines edlen Genusses teilhaftig werden zu lassen. Man gab Konzerte im Teatro Costanzi und im Teatro Argentina, die im großen und ganzen ihren Zweck recht wohl erfüllten; von ihrem nicht einwandfreien, doch immerhin würdigen äußeren Arrangement, von dem, was sie zu einer vorbereitenden musischen Erziehung weiterer Kreise leisteten, war überwiegend Gutes zu vermelden. Aber der genius loci zeigte sich eifersüchtig: Bühnen- und Konzertproben kamen sich in die Quere. Schwierigkeiten finanzpolitischer Natur, die mir dunkel blieben — ich verstehe nichts von Mathematik — traten hinzu; der Versuch, die „banda communale", das brave Korps von Holz- und Blechbläsern, das unter Leitung des wackeren Maëstro Vessella auf der Piazza Colonna und auf dem Pincio zuerst in der „urbs" für Beethoven und Wagner eingetreten war, in ein modernes großes Orchester umzuwandeln, wollte nicht recht glücken. So reifte denn in den führenden Persönlichkeiten die Idee aus, die Stadt, das „Municipio di Roma", sollte sich eines eigenen geräumigen Konzertsaales versichern und für entsprechende Aufführungen während der Wintersaison jedesmal ein besonderes Orchester zusammenstellen.

Recht schön. Wenn man nur nicht darauf verfallen wäre, den ungefügen Riesenkasten des „Corea" für Konzertzwecke umzugestalten! Dieser Bau war einstmals das Grabmal des Augustus; der Imperator und viele seiner Nachfolger fanden dort ihre

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

letzte Ruhestätte. Später machten die Colonna eine Trutzburg daraus. Im achtzehnten Jahrhundert gelangte das Mausoleum vorübergehend in den Besitz eines Marchese Corea und seiner Erben: daher der Name. Es diente dann gegen unsere Tage hin als Zirkus; auch Bildhauer richteten sich zeitweise dort ein. Man stelle sich ein ungeheures Rund vor, das bei Tage sein Licht durch ein riesiges kreisförmiges, schlecht und recht mit Segeltuch verhangenes Glasdach erhält. Ein großes Parkett; ein sich an vier Fünfteln der Wandfläche hinziehender Logenkranz; darüber Bänke in amphitheatralischer Anordnung. Weiter oben zwei umlaufende Galerieen. Das Orchester nicht etwa mitten im Parterre, als staffelförmig ansteigende „Insel" ausgebildet — wozu ein Fachmann unbedingt geraten haben würde — sondern gegen ein Wandsegment gedrückt, in flachen Estraden aufwärts geführt. Das mußte eine schlechte Akustik geben. Auf jedem Platz empfängt man ein anderes Klangbild. Echowirkungen rechts und links. Solange die Streicher allein tätig sind, geht's noch an. Tritt aber nur eine Trompete auf, dann wird jeder einheitliche Eindruck zerstört. Ein vollkommener Wirrwar entsteht, wenn — wie sich das bei den Sonntag-Nachmittagsaufführungen öfters ereignet — von der nahegelegenen Kirche S. Carlo al Corso her durch das durchlässige Glasdach kräftiger Glockenschall in das Musizieren hineintönt. Die Römer freilich stört das weniger; bringen sie es doch kaum fertig, auch nur ein kurzes Stück mitanzuhören, ohne es mit vernehmlichen Bemerkungen zu begleiten. Aber bedauerlich wär's doch, wenn die Absichten des großherzigen Grafen San Martino, der im Laufe der Jahre auch namhafte persönliche Opfer gebracht hat, nicht durch einen Umbau der Orchesteranlage und der Dachkonstruktion ihrer Verwirklichung näher geführt würden. Zuzüglich der Anbringung von schweren, tief niederhängenden Stoffdraperien an den Galerieen und Logenöffnungen. Es gibt Räume, in die man gar nicht genug „Zeug" hineinstecken kann, andere, in denen man nicht das kleinste Stückchen Tuch dulden darf.

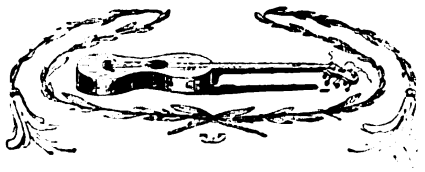
Die Aufgabe, die heuer aus recht ungleichartigen Elementen zusammengesetzte Instrumentalistenschaar zu disziplinieren, war unserem vortrefflichen Karl Panzner zugefallen, dem man — klug, wie die Herren Italiener sind — zu diesem Behuf einen ganzen Zyklus von fünf Konzerten übertrug. Panzner rechtfertigte die Erwartungen, die sich an seinen Namen knüpften, in glänzender Weise. Mit verhältnismäßig wenigen, kurzen Proben stellte er ein festgefügtes Ensemble auf die Füße, entwickelte aus den Streichergruppen Fülle und Glanz des Klanges, gewöhnte die größtenteils recht mittelmäßigen Bläser an Zucht und Ordnung und das Ganze an die nötige rhythmische Straffheit, in die sich der romanische Spieler, der dazu neigt, im Vortrag alles kernfest Winkelrechte abzuschleifen, erst einzugewöhnen hat. Der deutsche Orchesterleiter als Erzieher. Das pädagogische Meisterstück Panzners wurde auch von der römischen Kritik nach Gebühr gewürdigt, die im übrigen ihm Verschiedenes zu Unrecht ankreidete, was auf Rechnung der akustischen Mängel des Saales und der unzuverlässigen Technik so mancher Instrumentalisten zu setzen gewesen wäre. Es geht auf musikalischem Felde ähnlich wie auf anderen Gebieten: man liebt südwärts der Alpen den Deutschen ganz und gar nicht. Jetzt noch weniger als früher. Doch man braucht ihn. Wenigstens vorläufig noch. — Außer Panzner werden von deutschen oder in Deutschland akklimatisierten Dirigenten bis zum nächsten Frühjahr Richard Strauß, Mengelberg, Schneevoigt und Nedbal im „Corea" tätig sein.

Recht annehmbaren Aufführungen von klassischen Streichquartetten, Quintetten, Klaviertrios konnte man seit Langem in Rom beiwohnen. Sie werden dankenswerterweise eine Ergänzung erfahren durch die Tätigkeit einer neugegründeten Gesellschaft, die der Öffentlichkeit Musterbeispiele aller Gattungen der vielverzweigten „musica

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

da camera" bieten will. Die Seele dieser Vereinigung ist das Ehepaar Spiro: sie eine äußerst temperamentvolle, mit sehr respektabler Technik ausgerüstete Violinistin, er ein ausgezeichneter Theoretiker und Historiker, der auch als Kapellmeister über recht schätzenswerte Fähigkeiten verfügt. Ein wohlgelungener Bachabend, mit dem das junge Unternehmen sich unlängst seine ersten Kränze gewann, läßt für die Zukunft viel Fördersames hoffen. —

Somit fehlt zu einer gedeihlichen Musikpflege in römischen Konzertsälen nur noch Eines: eine wenigstens leidlich systematisierte und erfolgreiche Pflege der bedeutenden geistlichen und weltlichen Chorliteratur. Auf diesem Gebiete gelangte man bisher über schwächliche Ansätze nicht hinaus. Das ist um so bedauerlicher, als es mit der Musik, die berufen ist, die kirchlichen Funktionen zu unterstützen und zu ergänzen, hierorts nach wie vor recht traurig aussieht. Was ich neuerdings wieder bei einem Pontificale zu St. Peter, in der Ausführung eines Tedeums ebendort sowie eines Requiems — für Kardinal Mathieu — zu S. Sabina hörte, das erhob sich nicht allzuhoch über das Niveau des Dilettantismus. Die Hoffnungen, die sich an die Berufung Perosi's zum Leiter der Sixtinischen Kapelle knüpften, scheinen sich nur in mäßigem Grade zu verwirklichen. Für die Kastraten, die noch hier und da mitwirken, aber nicht mehr durch frischen Zuzug ergänzt werden dürfen, sind Knabenstimmen eingestellt, deren gesangliche Schulung nahezu alles zu wünschen übrig läßt. Besucht man vollends Sonn- und Feiertags-Gottesdienste in kleineren Kirchen, dann kann man schlimme Dinge erleben. Allein die Benediktiner von S. Anselmo und der vortreffliche Chorregens P. Müller der deutschen Nationalkirche S. Maria dell' Anima wissen noch recht die Weihe und Würde groß empfundenen kirchlichen Stiles zu wahren. Reformatorische Gedanken und Absichten, wie sie in dem Motu proprio Pius X. vom November 1903 kundgegeben wurden, sind nicht nur als Zeugnis seelisch vornehmster idealer Gesinnung hochzuschätzen, sondern auch nach ihrer inneren Logik durchaus beweiskräftig. Ob jedoch solche Absichten von allen dazu berufenen Mitgliedern des Klerus reiflich durchdacht und konsequent durchgeführt werden, ob anderseits den Interessen der Kirche in unserer Zeit damit gedient ist, daß man sie, wie es hier und da geschieht, in einseitig puritanischer Art auslegt: das sind schwerwiegende Fragen, die nur in eingehender Behandlung zu erörtern wären. Der Unbefangene vermag sich über den Widerspruch nicht hinwegzusetzen, der zwischen der gewaltigen, überall Glanz und Pracht ausatmenden, aufs reichste gezierten, kurz, die Macht und Größe des gebietenden Katholizismus versinnbildlichenden Innenarchitektur von St. Peter und einem ohne Mitwirkung leuchtend farbiger Orchesterfülle, nur mit dürftiger Unterstützung der Orgel gesungenen „Tedeum" unzweifelhaft liegt. Wenn irgendwo, so steht ja auf diesem Gebiete einer durch lange Zeit mit Ernst und Feierlichkeit geübten Tradition Bedeutung zu; aber auch in dem Werk eines ebenso gläubigen als großen Künstlers wie Anton Bruckners ist ein Rechtsanspruch begründet, der auf die Dauer von den entscheidenden Stellen um so weniger übersehen werden kann, als er zur höheren Ehre der Kirche erhoben wird.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

FRANÇOIS AUGUSTE GEVAERT †

von Felix Welcker-Brüssel

Am 24. Dezember 1908 starb, im Alter von 80 Jahren, der Direktor des Brüsseler Konservatoriums F. A. Gevaert. Er war in den letzten Wochen an einem Bronchialkatarrh erkrankt, von dem er sich scheinbar erholte; schon sah man ihn wieder seine Tätigkeit aufnehmen — als ein plötzlicher Rückfall eintrat, der in Lungenentzündung ausartete und ihn schnell dahinraffte.

Gevaert wurde geboren am 31. Juli 1828 in Huysse, einem Dorf bei Gent. Sein Vater war ein einfacher Landmann, der ihn zum Bäckerhandwerk bestimmt hatte. Aber schon früh regte sich in dem Kleinen die Lust zur Musik. Er sang mit im Kirchenchor, und der Organist lehrte ihn die Noten. Eine alte Harmonielehre, die ihm in die Hände fiel, weihte ihn in die Elemente der Tonkunst ein. Begierig verschaffte er sich Motetten und andere Musikstücke, an denen er seine Kenntnisse erprobte und vervollständigte. Der Dorfarzt, der auf sein Talent aufmerksam wurde, riet dem Vater, den Jungen auf das Genter Konservatorium zu schicken. Die Eltern willigten ein, und 1841 wurde er dort aufgenommen. Mit 15 Jahren war er bereits Organist an der Jesuitenkirche, und so war seine Zukunft gesichert. 1847 erhielt er einen Preis auf eine Kantate „Belgien", und im selben Jahre bewarb er sich um den Rompreis, den er, 19 Jahre alt, glänzend errang. Wegen seiner großen Jugend gestattete ihm die Regierung, daß die damit verbundene Verpflichtung, zu reisen, bis 1849 verschoben wurde. Unterdessen komponierte er eine Oper „Hugues de Somerghem", die in Gent aufgeführt wurde, aber keinen Erfolg hatte. Ohne sich entmutigen zu lassen, unternahm er die Komposition einer neuen komischen Oper „La Comédie à la ville", zu der ihn der feinsinnige Stil Grétry's angeregt hatte, und errang damit in Gent und Brüssel große Anerkennung.

1849 reiste er nach Paris, und von da aus verfolgte er die ihm vorgeschriebene Studienreise nach Italien, Deutschland, Spanien. 1852 kehrte er definitiv nach Paris zurück und ergab sich mit immer steigerndem Erfolge ganz der Opernkomposition. 1863 wurde er zum „Directeur de chant et de la musique" an der Großen Oper ernannt. 1870, als er gerade eine Aufführung von Glucks „Armide" mit den ersten Künstlern der damaligen Zeit: Nilsson, Carvalho, Sasse u. a. vorbereitete, brach der Krieg aus. Als Ausländer mußte er Paris verlassen und ging nach Brüssel. Hier starb 1871 der alte Fétis, Direktor des Konservatoriums. Man trug Gevaert die Stelle an, die er unter glänzenden Bedingungen annahm.

Seine universelle Bildung — er beherrschte acht Sprachen — und seine große Erfahrung auf allen musikalischen Gebieten machten ihn zu dieser Stellung durchaus geeignet. Das Konservatorium war vollständig zu reorganisieren; er richtete neue Klassen ein, verschärfte deren Pensum und Disziplin, rief die Konservatoriumskonzerte ins Leben, reformierte die Musikschulen im Lande und gründete neue. (Der öffentliche Musikunterricht in Belgien ist unentgeltlich). Die heutige Blüte der musikalischen Kunst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

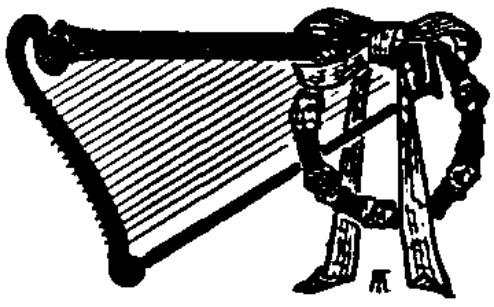
in Belgien ist zum großen Teil Gevaert zuzuschreiben. Was er für die musikalische Erziehung des Publikums durch seine wundervollen Konservatoriumskonzerte getan, ist unberechenbar. Die hier bisher fast unbekannten Meisterwerke von Bach, Händel, Gluck, Marcello, Beethoven wurden unter seiner hochintelligenten Leitung mit einem vorzüglichen Chor und einem Eliteorchester in wirklich mustergültiger Weise aufgeführt. Die Konzerte erlangten bald eine Weltberühmtheit, und aus aller Herren Ländern eilten Künstler herbei, um sich belehren zu lassen.

Großes Interesse widmete er ferner der Musikbibliothek und dem Museum für Musikinstrumente, die sich zu weltbedeutenden Anstalten erhoben.

So achtungswert sein Schaffen als produzierender Künstler auch ist, seine eigentliche Bedeutung liegt in seiner wissenschaftlichen Tätigkeit: hier hat er Großes geleistet. Die „Histoire et théorie de la musique de l'antiquité", die Studie über „La mélopée antique dans le chœur de l'église latine", sein „Origine de chant grégorien" sind Monumentalwerke, die ein enormes Wissen bekunden. Neben vielen kleineren Schriften sind als hochbedeutend seine große „Instrumentationslehre" und seine „Harmonielehre" zu nennen, ferner seine Sammlung von Gesängen „Les gloires d'Italie", Meisterwerke des 17. und 18. Jahrhunderts und sein „Répertoire classique du chant français", die, speziell für den praktischen Gebrauch der Gesangsklassen am Konservatorium geschrieben, hervorragend auf die Bildung und den Geschmack der studierenden Jugend gewirkt haben. Seine große Gelehrsamkeit wurde unterstützt durch ein phänomenales Gedächtnis: er behielt alles, was er gelesen, gehört und gesehen. Im Verkehr war er ein ausgezeichneter Gesellschafter und in der Diskussion ein gefürchteter Gegner, dem niemand etwas anzuhaben vermochte.

Von allen Seiten wurde er um Rat gefragt: wenn am Monnaie-Theater eine klassische Oper einstudiert wurde, verfehlte man nie, den „Meister" zu konsultieren. Speziell für Gluck, seinen Liebling, war er eine Autorität allerersten Ranges, und jeder beugte sich vor seinem Wort: seien es die Sänger, denen er eine Phrase vorsang, oder der Kapellmeister, dem er Winke gab, oder der Regisseur — bis auf die Tänzerinnen, denen er Bewegungen erklärte.

Bei aller Verehrung für die klassische Musik ging er mit der Zeit mit und war ein großer Verehrer von Wagner und César Franck. So machte sich sein Einfluß in allen Zweigen der Musik geltend, und Belgien verliert in ihm einen seiner großen Söhne. Mit Ehren und Auszeichnungen aller Art überhäuft, vom König zum Baron ernannt, hatte er persönlich nur einen Ehrgeiz: „Meister" genannt zu werden und diese Anrede auch zu verdienen.



Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus deutschen Tageszeitungen

DEUTSCHE TAGESZEITUNG (Berlin) 1908 (Nr. nicht festzustellen). — Der Aufsatz „Aus der Geschichte eines alten Chores“ von W. Kaiser handelt von dem Stadtsingechor in Halle, der jetzt zu den Frankeschen Stiftungen gehört, „in die er vor genau 100 Jahren auf Befehl der westfälischen Regierung mitsamt dem lutherischen Gymnasium eingewandert ist.“ Der Chor bestand schon im 17. Jahrhundert. Der Aufsatz befaßt sich hauptsächlich mit der Entwickelung des Chores unter dem Universitäts-Musikdirektor Dr. Daniel Gottlob Türk, der im Jahre 1808 die Leitung des Chores unter sehr ungünstigen Verhältnissen übernahm. Interessant sind die Mitteilungen über die Tätigkeit der Chorschüler in jener Zeit. „Vom frühen Morgen bis zum späten Abend hatten die Chorschüler zu tun. Bei jedem Wind und Wetter mußten sie hinaus auf die Straße zur Chorpost, d. h. zum Singen vor den Häusern, deren Bewohner darauf abonniert hatten, oder zu den üblichen Umgängen, bei denen in allen Häusern Geld eingesammelt wurde. Morgenmusiken, Abendständchen, Hochzeiten, Begräbnisse — alles fiel in den Bereich ihrer zahlreichen Pflichten. Von einem Ende der Stadt ging's zum andern, um bei irgendeiner fröhlichen und anderen Gelegenheit gegen klingende Münze und willkommene Verpflegung mit Gesang aufzuwarten. An Arbeiten und Lernen war meist nicht zu denken. Die Schule war oft Nebensache ... Natürlich gab es eine ganze Anzahl von Choristen, denen das ungebundene Leben trotz aller Armseligkeit der Verhältnisse recht wohl gefiel, und die es später zu nichts brachten. Allein auch tüchtige, angesehene Männer sind aus dem Halleschen Stadtsingechore hervorgegangen. Es sei nur an den Balladenkomponisten Carl Loewe erinnert, der als Solosopranist dem Chor zur Zierde gereichte. Der Altersunterschied der Choristen war sehr groß. Kanzler Niemeyer bestätigt es ausdrücklich, daß alte, bemooste Häupter vorhanden waren, die das 30. Lebensjahr überschritten hatten. Solche Zustände erfüllen uns heute mit Staunen. Sie haben ihre Erklärung darin, daß viele Schüler so lange im Chore bleiben, bis sie in einem bürgerlichen Amt, meist als Lehrer oder Kantoren, irgendwo unterkommen. Das Zusammenwohnen so verschiedener Altersstufen hatte natürlich seine schweren moralischen Bedenken.“

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 9. und vom 18. September 1908. — Georg Schaumburg bespricht in dem Aufsatz „Eine Tristan-Erinnerung“ (9. IX.) einige Aufsätze, die zur Zeit der Proben zur ersten Tristan-Aufführung in München erschienen. Die „Münchner Neuesten Nachrichten“ teilten damals mit, es werde behauptet, daß Hans von Bülow auf die Bemerkung eines Maschinisten, die von Bülow verlangte Erweiterung des Orchesters sei nur möglich, wenn 30 Sperrsitze weggeräumt würden, geantwortet habe: „Nun ja, was liegt denn daran, ob 30 Schweinehunde mehr oder weniger hereingehen.“ Die Zeitung sprach die Erwartung aus, daß Hans von Bülow öffentlich erklären werde, ob er diese „grobe Beleidigung“ des Münchner Publikums ausgesprochen habe. Darauf veröffentlichte

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hans von Bülow in den „Münchner Neuesten Nachrichten“ einen Brief, in dem er u. a. sagte, daß Richard Wagner und er selber gerade im Münchener Publikum eine feste „Stütze“, „namentlich der Presse gegenüber“ gefunden hätten und daß er daher mit dem ihm „entschlüpften unglücklichen Ausdruck“ nicht das gesamte Publikum gemeint habe, sondern „nur diejenigen böswilligen Theaterbesucher ..., welche verdächtig sind, an den in Wort und Schrift gegen den hochverehrten Meister gesponnenen Verleumdungen und Intrigen teilgenommen zu haben.“ Aus einem vor kurzer Zeit aufgefundenen und in diesem Aufsatz mitgeteilten Entwurf von Richard Wagners Hand geht hervor, daß Wagner dem Freunde vorschlug, u. a. zu erklären, daß er nur an die Rezensenten, denen ja in der Regel die ersten Bankreihen der Sperrsitze eingeräumt werden, gedacht habe, als ihm das Wort „Schweinehunde“ entschlüpfte. Auch Wagner erkennt in diesem Entwurf an, daß seine „Stütze, wie in Deutschland überhaupt, so auch in München, nur das Publikum in entschiedenstem Gegensatz zur Presse war und ist.“ — Paul Marsop berichtet in dem Aufsatz „Von der Münchner Musikalischen Volksbibliothek“ (18. IX.) über die Tätigkeit des genannten Instituts in dem dritten Jahre seines Bestehens. Wir drucken daraus die folgenden statistischen Angaben ab; die in Klammer hinzugesetzten Zahlen geben die Verleihung im vorigen Jahre an. „Es entfielen heuer von Ausleihungen auf die Gruppe Klavierkompositionen für zwei und vier Hände (Originalkompositionen und Übertragungen, ohne Einrechnung der Klavierauszüge) zusammen 1139 Nummern (880), für Violine, Viola und Violoncello 754 (520), für Blasinstrumente 88 (78), Klavierauszüge von Opern und Oratorien 1756 (1294), Gesänge mit Klavierbegleitung und Sammlungen von Volksliedern 434 (335), Kammermusik in Stimmen 189 (139), in Partituren 168 (55), die Bücherei 370 (252). Auszüge Wagnerischer Werke wurden 632 mal ausgegeben (511) — eine erheblich höhere Zahl wäre hier noch erreicht worden, wenn nicht das vorhandene Material, um es nicht gar zu rasch abnutzen zu lassen, zeitweise hätte in Reserve gestellt werden müssen. Rechne ich zu jenen 632 noch 67 (Übertragungen einzelner Abschnitte aus den Ring-Dramen usw. für Klavier und Violine) und 66 (Einzelbände der „Gesammelten Schriften“), so ergibt sich für den Bayreuther Meister die Summe von 765 Nummern (608). Bach wurde 132 mal begehrt (65), Haydn 120 (113), Mozart 335 (234), Beethoven 376 (302). Weber, der im Vorjahre zurücktrat, ist heuer vorgerückt; Klavierauszüge zum „Freischütz“ wurden 58 mal ausgegeben. Insgleichen sind diesmal für Schubert, Mendelssohn, Liszt verhältnismäßig höhere Zahlen anzumerken, dagegen nicht für Schumann und Chopin. Unter den führenden Musikern der Gegenwart steht Richard Strauß mit 81 Nummern an der Spitze (74); die Ziffern für Cornelius, Hugo Wolf, Pfitzner, Schillings, Reger, Klose, Humperdinck blieben ungefähr stationär. 28 mal verliehen wir den Auszug zur „Ilsebill“, je 27 mal den zur „Rose vom Liebesgarten“ und zur „Salome“. Italienische Opernkomponisten waren 198 mal an der Reihe (136), französische 135 mal (91). Berlioz zeigt sich mit 52 Nummern vertreten (7)“.

WIENER FREMDENBLATT vom 30. August 1908. — Am Anfang seiner interessanten „Beiträge zum Problem des Musikalischen“ stellt Richard Schaukal Aussprüche von Kierkegaard, Schopenhauer und E. T. A. Hoffmann zusammen, die alle die Unvereinbarkeit des Begrifflichen mit dem Geiste der Musik betonen. Kierkegaard setzt „das essentielle Musikalische, das außerhalb der Sphäre der Sprache liegt ins sinnlich Unmittelbare, Hoffmann ins ferne Geisterreich, Schopenhauer in den Willen“. Dann bespricht Schaukal das Verhältnis von Dichtung und Musik in

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

der Oper, in Wagners Musikdrama, in Hugo Wolfs Liedkomposition und in Strauß' „Salome". Während Wagners Musikdrama „ein künstlerisches Ganzes" ist, Musik und Dichtung in ihm nicht voneinander zu trennen sind, kämpfen nach Schaukals Meinung in der „Salome" das Dichterische und das Musikalische einen „Vernichtungskampf" miteinander. „Es ist ganz unmöglich, die rein literarischen Wortmalereien, die artistischen Bilder und Vergleiche der Wildeschen ‚Salome' musikalisch zu empfinden. Der dichterische Gehalt des Werkes ist musikalisch von Strauß auf das höchste gesteigert worden. Aber es wäre aus dem Wildeschen Kunstwerk ein großliniger Text zu schaffen gewesen. So wie sie dasteht, ist die Straußsche ‚Salome' ein unorganisches Gemisch aus Musikalischem und von überflüssiger Musik begleitetem Literaturgefüge ... Man verstehe mich: das, was in der Wildeschen ‚Salome' steckt, ist musikalisch erlebbar, das, was das Buch ‚Salome' von Oskar Wilde vorstellt, ist so, wie es vorliegt, kein zu Komponierendes ... ‚Salome' ist — allen Bourgeois, die diese Musik nicht ‚verstehen', ins stumpfe Gesicht gesagt — ein wahres Wunder des Dionysischen. Wenn der Sturm der gepeinigten Seele dem Tetrarchen durch die im Fieber klappernden Glieder fährt, wenn Salome tanzt, wenn der Henker zu Johannes hinabsteigt, wenn der Schrecken lautlos wie Luft im Palast steht, alles dieses Vage, Mystische, Weltraumfrösteln und Seelenschauern, Ungeheuerliches, das der Mensch in sich trägt und immer außer sich mit aufgerissenen Augen sucht: Richard Straußens Musik bringt es zu entsetzlichpackender Fühlbarkeit. Und es ist eminent musikalisch, nur im Musikalischen ‚darzustellen'. Aber wenn der Komponist an dem blassen Rosenkranz der Wildeschen Wortperlen entlang tastet, oder die teils historisch-charakteristischen, teils bloß ‚dekorativen' Gespräche der Krieger, Juden, des Milieus, willkürlich auf- und absteigende Töne wie auf schwankende Nußschalen setzt, dann ist das eminent unmusikalisch und wirkt peinlich wie alles Unnötige ..." „Die ‚Undine' war ein tadelloser Opernstoff, weil sie, von Fouqué nur mit dilettantischer Hand entworfen, nicht dichterisch ausgetragen war. Den ‚Tasso' kann kein Mensch komponieren, weil er ein psychologisches, ein ‚konfessionelles' Drama ist."

NEUES WIENER TAGBLATT vom 18. September 1908. — Zum 100. Geburtstage August Schmidts wird der anonyme Aufsatz „Der Begründer des Männergesangvereines" veröffentlicht. Schmidt gab im Jahre 1838 u. a. das Taschenbuch „Orpheus" mit Liederbeilagen von Spohr, Loewe, Mendelssohn, Schumann, Meyerbeer, Kreutzer, Franz Hölzl u. a. heraus, gründete 1840 die „Wiener Musikzeitung", veranstaltete 1842 das erste „Philharmonische Konzert" in Wien und gründete 1843 den „Wiener Männergesangverein", der, wie in dem Aufsatz gesagt wird, „vorbildlich wurde für alle Sangesvereine, in denen das deutsche Lied erklingt". Im März 1858 beteiligte sich Schmidt an der Gründung der Wiener Singakademie. Er starb am 13. Oktober 1891. Eduard Kremser, der noch an der Seite Schmidts gearbeitet hat, sagte über ihn: „August Schmidt war die einflußreichste musikalische Persönlichkeit seiner Zeit. Wir können uns schwer vorstellen, wie sehr man sich damals um die Gunst des Redakteurs der Musikzeitung bewarb. Schmidt war ein Mann von außerordentlichen Charaktereigenschaften... Der Grundzug seines Charakters war Wohlwollen und Liebenswürdigkeit. August Schmidt hatte keine Feinde."

NEUE BAYERISCHE LANDESZEITUNG (Würzburg) vom 28. September 1908. — Hermann Ritter beschreibt in dem sehr interessanten Aufsatz „Mein neues Streichquartett" die vier nach seinen Entwürfen gebauten Geigen, von denen jede einen andern Klangcharakter hat, die aber durch die Einheitlichkeit der Grund-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

form ihres Baues einen vollkommeneren Zusammenklang ergeben sollen, als die bis jetzt im Streichquartett verwendeten Instrumente. „Der Unterschied des neuen Streichquartetts vom bisherigen besteht . . . in Folgendem: Äußerlich in der Verwendung von zwei Armgeigen und zwei Kniegeigen; innerlich in der Vereinigung von vier nach Maßgabe von Sopran, Alt, Tenor und Baß individuell verschiedenen Klangcharakteren. Sodann sind es vor allem die beiden Mittelstimmen: Altgeige (Viola alta) und Tenorgeige (Viola tenora), die vermöge ihrer charakteristischen Tongebung, was Ausdruck anbelangt, den beiden Außenstimmen vollständig ebenbürtig geworden sind." „Mein neues Streichquartett ist ein neuer Brunnen, aus dem zukünftige Tondichter noch viel Schönes und Neues schöpfen können." Aber auch viele der ursprünglich für andere Streichinstrumente geschriebenen Quartettstücke können nach Ritters Meinung mit seinen neuen Instrumenten wirkungsvoller vorgetragen werden als mit den alten. „Gerade durch die Natürlichkeit und Selbständigkeit der beiden Mittelstimmen, durch deren größere Mannigfaltigkeit des Ausdrucks, sowie durch den dadurch bedingten unvergleichlich enormen Zusammenklang der vier verschiedenen Geigen . . . klingen auch manche . . . Kompositionen der Altmeister des Streichquartetts (Haydn, Mozart, Beethoven) in einer gewissen Neuheit." Die Gegner des Vortrages klassischer Werke auf neuen Instrumenten von anderm Klange macht Ritter darauf aufmerksam, daß ja auch Klavierwerke älterer Meister auf neuen Konzertflügeln mit größerer Wirkung gespielt werden können als auf den Instrumenten, für die die Komponisten diese Werke bestimmten. „Ob Bach, ob Händel, ob Haydn, ob Mozart oder der gewaltige Beethoven in ihren Werken die Zusammensetzung des Streichquartetts in der hergebrachten Weise benützten, gilt mir durchaus nicht als vorbildlich und endgültig. Mit dem erhabenen Inhalt ihrer Werke hat dies nichts zu tun. Die Sache ist und bleibt eine Unvollkommenheit, die mir gegenüber im Jahre 1876 Richard Wagner bitter beklagte, als er sich für meine Viola alta begeisterte." Bei mehrfacher Besetzung der einzelnen Instrumente kann nach Ritters Meinung sein neues Streichquartett auch im Orchester verwendet werden; es würde „einen stärkeren Wall gegen die Bläser bilden, als dies dem heutigen Streichkörper möglich ist." Ritter gibt zu, daß die Handhabung der Alt- und der Baßgeige „unbequemer" sei als die der jetzt gebräuchlichen Instrumente; doch meint er, der „Begeisterungsfähige" werde die Schwierigkeit leicht überwinden.

NACHRUFE AUF PABLO DE SARASATE. — Von den zahlreichen zu meiner Kenntnis gelangten Aufsätzen zum Tode Sarasate's sind besonders die drei folgenden erwähnenswert: **Berliner Lokal-Anzeiger** vom 24. September 1908: Otto Neitzel beschreibt in dem Aufsatz „Pablo de Sarasate" ausführlich das Leben des Geigenkünstlers. Er hebt rühmend hervor, daß Sarasate „in jedem seiner Konzerte zuerst sehr ernste Kunst betrieb und fast jedesmal für einen nicht genügend anerkannten Komponisten Partei ergriff, um sodann dem Publikum die Weisen der Heimat vorzuspielen, nach denen es lechzte und die es in einen Taumel des Entzückens versetzten". Über die Kompositionen Sarasate's schreibt Neitzel: „Sarasate als Komponist hat früh die Grenzen seiner Begabung erkannt und nur Virtuosenstücke für sein Instrument geschrieben. Sie bilden jedenfalls nach seiten der Melodik, der Rhythmik und der Violintechnik eine Bereicherung der Violinliteratur, die, abgesehen von den zum Überdruß gespielten Zigeunerweisen, ihm ein Monument auch auf diesem Gebiete sichern." Am Schluß sagt Neitzel: „Sein Geigenspiel zu beschreiben, dürfte wohl nur einem Poeten gelingen. Es war von einer sonnigen Schönheit bestrahlt und hatte auch da, wo virtuose

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kinkerlitzchen zu sehr überwogen, etwas Fortreißendes an sich. Die Tiefenwirkung wurde ihm von manchem Herrn vom Bau ja abgestritten. Wenn sie ehrlich sind, müssen auch sie bekennen, daß die Erinnerung an seinen Ton und an seine ganze Spielweise sich jedem, der ihn gehört, unauslöschlich eingeprägt hat. Die Klangkraft des Namens Sarasate kommt derjenigen des größten Violinvirtuosen aller Zeiten, Paganini, wohl am nächsten. Und dann kamen die zuerst grauen, dann weißen Haare. Er wurde bequem, seine Kunst zehrte vom Kapital. War er gut aufgelegt, dann erweckte er wieder die alten Eindrücke, aber er mußte dazu ‚angeblasen' sein." — **Frankfurter Zeitung** vom 11. Oktober: Den „Frankfurter Erinnerungen an Sarasate" von Fritz Bassermann entnehmen wir die folgenden Bemerkungen: „Er gehörte zu jenen wenigen geborenen Virtuosen, die sich nur vor großem Publikum wohl fühlen und dann auch das Größte leisten." „Sarasate erzählte oft, daß er allerdings in seiner Jugend einige Jahre intensiv gearbeitet und geübt habe; sein Lehrer Alard in Paris habe ihm nie etwas erklärt, sondern ihm nur von Zeit zu Zeit vorgespielt. Über sein eigenes Spiel gab er sich gar keine Rechenschaft; er dachte nicht darüber nach, warum er das so und nicht anders machte; kein Wunder, daß er nicht unterrichtete. Wer aber Augen und Ohren hatte, dem war er ein idealer Lehrmeister." „Brahms schätzte er in seiner Kammermusik; das Violinkonzert des Meisters liebte er nicht, er dachte wohl wie Ysaye: ‚Chez Brahms je ne peux pas chanter!'" „Sarasate spielte übrigens gerne ernste Kammermusik und war, im Gegensatz zur oberflächlichen Meinung vieler, ein ausgezeichneter Musiker." „Niemand war leichter und bequemer mit dem Orchester zu begleiten als Sarasate, weil sein Rhythmus tadellos war: Kein unmusikalisches Ziehen oder Eilen, kein sinnloses rubato — auch in Rhythmus und Phrasierung war er der vollkommene Meister. Als Beweis für seine eminente Künstlerschaft mag auch gelten, daß der im Urteil strenge Joseph Joachim eigentlich nur zwei große Rivalen gelten ließ: Ferdinand Laub und Sarasate; seiner Verehrung für diesen gab Joachim durch die Widmung seiner schönen e-moll Variationen für Violine und Orchester Ausdruck." „Im persönlichen Verkehr war Sarasate wohl sehr liebenswürdig, doch beschränkte sich sein Ideenkreis in künstlerischer Beziehung fast ausschließlich auf sein Violinspiel. Für eine Unterhaltung über Kunst oder sonst ein ernstes Thema war er nicht leicht zu haben." — **Kölnische Zeitung** vom 22. September: Der anonyme Verfasser des Aufsatzes „Pablo de Sarasate" sagt nach einer kurzen Lebensbeschreibung: „Er war wohl der letzte Geiger, in bezug auf dessen Spiel die Ausdrücke bezaubernd, bezwingend nicht übertrieben waren ... Seine Technik hatte den letzten Erdenrest abgewischt, es war nichts Angeeignetes, nichts Erlerntes daran; diese Technik mochte wohl verblüffen, aber durch den Geschmack und die Tonschönheit, in deren Diensten sie stand, erwärmte und entzückte sie. Sein Spiel zeichnete sich durch prickelnde rhythmische Schärfe aus, die den nicht verwunderte, der den Reichtum der spanischen Volksmusik an zum Teil sehr verwickelten Rhythmen kennt ... Man erinnert sich seiner großen Kindesaugen, mit denen er ins Publikum sah, des liebenswürdigen Lächelns, mit dem er die Huldigungen in Empfang nahm, und des Anscheins vollkommener Mühelosigkeit, womit seine Passagen wie kostbare Spitzengewebe, wie eine bunte Strahlenfontäne sich abwickelten. Das alles schien dem Hörer von einem Innenleben zu erzählen, fremdartig und traulich zugleich, das entrückte ihn in ein fernes Sonnenland mit Wunderblumen und erquickender Balsamluft. Man könnte den Ausdruck subtropisch auf seine Kunst anwenden. Das genüge zur Kennzeichnung dessen, was so schwer in Worte zu fassen ist, des Eindrucks seines herzlichen Spiels."

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
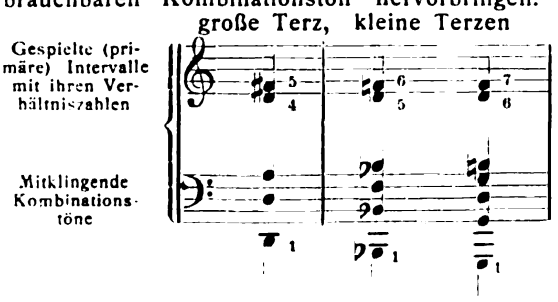
BESPRECHUNGEN

BÜCHER
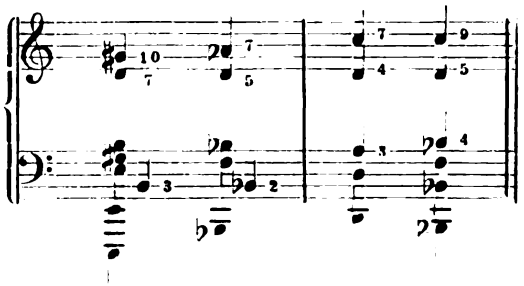
83. **Hermann Schröder:** Naturharmonieen. Eine Abhandlung über Kombinationstöne und ihre Verstärkung durch den Violin-Vibrator sowie über ihre Wirkung auf Harmonie und Tonfärbung, mit einem praktischen Teile als Anhang: Zweistimmige Melodieen für die Violine mit Vibrator. Verlag: Chr. Friedrich Vieweg, Berlin-Groß-Lichterfelde 1906.

Eine sehr interessante Schrift des bekannten Berliner Professors, die auch diejenigen Musiker, die den Ober- und Kombinationstönen bisher noch skeptisch gegenüberstanden, von dem Wert der physikalischen Akustik als elementarer Grundlage unseres Musikhörens überzeugen muß. Durch den patentierten Schröderschen Violin-Vibrator, der leicht am Ende des Griffbretts einer Violine mittels Stellschraube befestigt werden kann, werden nämlich die beim Zusammenklang von Tönen erzeugten, aber für gewöhnlich kaum hörbaren sogenannten Kombinations- oder Differenztöne verstärkt und deutlich vernehmbar, ein Beweis, daß sie wirklich da sind. Die praktischen Vorteile dieser mechanischen Vermittelung schlägt der Erfinder wohl nicht zu hoch an, wenn er durch die mitklingenden Kombinationstöne 1. im Instrumentenbau eine Garantie für die Tonqualität und Klangfähigkeit, insbesondere für die gute Appretur von Balken, Stimme und Steg einer Geige, 2. in der Pädagogik ein untrügliches Mittel zur Gehörsbildung und reinen Intonation beim Spiel von Doppelgriffen, 3. eine überraschend phänomenale Wirkung beim zweistimmigen Spiel getragener Musikstücke auf der Violine erhalten zu haben glaubt, die oft drei-, vier- und fünfstimmig ähnlich dem Klang eines Harmoniums hervortritt (siehe die Originalstücke des Verfassers und die ebenfalls von ihm zweistimmig gesetzten Choräle und Volksmelodieen im Anhang!). Verfasser rechnet im Anschluß an Helmholtz' Lehre von den Tonempfindungen prinzipiell nur mit der natürlichreinen Stimmung, ohne jedoch die „bewegliche oder künstlich-reine Stimmung mit Anwendung der Temperatur bei enharmonischgleichen Intervallen und mit Ausgleichungen bei Modulationen, sogar mit Anwendung der pythagoreischen großen Terz" ganz auszuschließen. „Mit dem Violin-Vibrator, der die Kombinationstöne in vermehrter Anzahl und in oft gleicher Stärke wie die gespielten Töne zuläßt, wird man bemerken, daß uns ein geringer Spielraum bleibt, in welchem nicht nur naturreine, sondern auch temperiert-reine Intervalle einen harmonisch brauchbaren Kombinationston hervorbringen."

große Terz, kleine Terzen



Überm. Quart, verm. Quint., kl. Septimen



Die vorstehenden Schröderschen Intervall-Analysen behalten ihren Wert auch für die temperierte Stimmung, denn z. B. die kleine Terz wird hier je nach dem tonalen Zusammenhange tatsächlich als Teil des B- oder G Durakkordes aufgefaßt. Im Zusammenhang damit steht folgende sehr richtige Bemerkung des Verfassers: „Da stets mit einer kleinen Terz, ob 6:7 oder 5:6, der Differenzton 1, und mit der großen Terz 7:9 der Differenzton 2 oder auch mit der mehr hervortretenden großen Terz 4:5 der intensivere Differenzton 1 klingt, so ist es vollkommen ausgeschlossen, daß ein Molldreiklang, verminderter oder übermäßiger Dreiklang als Kombinationsharmonie von zwei verschiedenen primären Tönen aus entstehen kann. Die plagale Kadenz für Moll (durch Kombinationsharmonieen) herzustellen ist nicht möglich, weil Moll kein reines und natürliches Klanggeschlecht ist." Schröder hätte aber erkennen sollen, daß das rein physikalische Hören nicht überall zur Erklärung der wirklichen Klangauffassung ausreicht, vielmehr häufig durch psychologische Einflüsse (Tonalität, auch Gewohnheit und Tradition) modifiziert wird. So wird in der Sextenfolge $\begin{matrix} g & a & g & fis & g \\ h & c & h & a & h \end{matrix}$ das Intervall $\begin{matrix} a \\ c \end{matrix}$ sicherlich nicht mit dem Kombinationston f, also als F-dur Klang, sondern als „Rameauscher Sextakkord" c e g a, also als Vertreter der Subdominante von G-dur verstanden, ebenso in $\begin{matrix} c & b & a & a & g \\ d & d & d & fis & g \end{matrix}$ das $\begin{matrix} b \\ d \end{matrix}$ nicht als einfacher B-dur Klang, sondern als g-moll Klang in der Doppelklangform G B d (f). Zu weit geht Verfasser auch, wenn er glaubt, daß durch die mitklingenden Kombinationstöne die bisher in den Lehrbüchern über Harmonie und Kontrapunkt gegebenen Regeln und Verbote erst ihre wahre Begründung fänden; denn diese Regeln und Verbote sind oft nur konventionell und willkürlich. Ist doch auch Verfasser liberal genug, Oktaven- und Quintenparallelen, verdeckte Oktaven und Quinten, Querstände und Tritonusfolgen nicht schlechtweg als verboten anzusehen. Die Mühe, die Verfasser sich bei diesem schwierigen Kapitel gegeben, erscheint mir verloren; seine Regeln über die Parallel- und Gegenbewegung gleichnamiger und ungleichnamiger Intervalle (S. 11, 12) sind kasuistisch und nicht durchführbar. Beispiele: Die Terzenfolge $\begin{matrix} d & es & e & f \\ h & c & cis & d \end{matrix}$ und die Sextenfolgen $\begin{matrix} e & fis & g & gis & a \\ g & a & b & h & c, \end{matrix}$ $\begin{matrix} g & a & g & fis & g \\ b & c & b & a & g \end{matrix}$ sollen falsch und unbrauchbar (?)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sein, weil die mitgehenden Kombinationstöne Quinten mit den gespielten Tönen bilden, ebenso in diatonischer Gegenbewegung die Intervallfolge:
a h cis d e
g fis e d cis (?). Auch die Intervallfolgen:
e fis es f es a e a
g d, g d, g fis, g f sollen schlecht und wenig brauchbar sein, obwohl hier doch Oktaven- und Quintenparallelen nur zwischen den verschiedenen Kombinationstönen entstehen. Dagegen sollen e g h d / gis a, e f richtig und brauchbar sein, (e) (b) weil hier solche Parallelen nicht vorkommen. (Wird aber hier die sprungweise querständige Stimmführung nicht die Brauchbarkeit sehr beeinträchtigen?) Seine ausführliche Darlegung der Ton- und Akkordfärbung hält Verfasser selbst für eine Hypothese. Er meint, das Dur contra Moll genüge nicht zur Erklärung der unklaren und trüben Wirkung des Mollklanges, da müsse noch ein anderes Element, die Tonfärbung hinzukommen. Mindestens sei stark zu bezweifeln, ob der c-moll Dreiklang noch dieselbe trübe Stimmung hätte, wenn statt des As-dur der A-dur Dreiklang in den Kombinationstönen mitklänge. Verfasser nimmt an, daß von einem Normalton oder von einer Tonika, z. B. C = o, aus quintweise nach oben eine zunehmende Helligkeit, quintweise nach unten eine zunehmende Dunkelheit der Tonfärbung eintrete. Demnach kommt er betreffs des Mollklanges c es g zu folgender Farbefeststellung:

Von C = o ist das es im 3. Minus-Farbgrad ziemlich dunkel, dagegen ist das g im 2. Plus-Farbgrad ein wenig hell; die Töne des primären Akkordes sind durch das es schon wesentlich dunkler als Dur. Von den Kombinationstönen kommen nur b und as in Betracht: b im 2. Minus-Farbgrad von c ist etwas dunkel, as im 4. Minus-Farbgrad von c ist dunkel. } Resultat des Gesamtklanges: dunkel und trübe mit sehr wenig heller Mischung

Meiner Meinung nach beruht die Dunkelheit des Mollklangs gegenüber dem Durklang einmal auf der zwiespältigen Natur des ersteren, sodann in dem chromatischen Tonschritt abwärts,

(b)
g g
wie er aus e es ersichtlich ist (siehe meine
c c
(as)

Broschüre „Zukunft der Musiktheorie"). Dagegen bewirkt jeder chromatische Schritt aufwärts eine auffällige Helligkeit der Klangwirkung:
g g g gis
es e e e Auch für die sonstigen Dreiklänge,
c c, c h.
Sept- und Nonenakkorde sucht Verfasser in einer umfangreichen Tabelle die absolute Tonfärbung ziffermäßig festzustellen. In einem weiteren Kapitel behandelt er die relative Färbung der Akkorde, die jetzt nicht nur an und für sich (absolut), sondern zugleich von einer gemeinschaftlichen Tonika aus betrachtet werden. Verfasser muß aber zugestehen, daß eine gleich genaue Berechnung, wie die der absoluten Tonfärbung der Akkorde, für die Tonarten unmöglich sei. Georg Capellen

84. **C. R. Hennig**: Einführung in das Wesen der Musik. Verlag: B. G. Teubner, Leipzig-Berlin.

Wohl auf keinem andern geistigen Gebiete herrscht trotz der intensivsten Arbeit unserer besten Geister so viel Unsicherheit, als auf dem der Musikästhetik, und man wird daher jedes Werk willkommen heißen müssen, das, ausgehend von der allgemeinen Ästhetik, ihre Ergebnisse unter scharfer Beobachtung der der Tonkunst eigentümlichen Darstellungsmittel und Darstellungsobjekte auf die Musik zu übertragen trachtet und so geeignet ist, uns der Erkenntnis des Wesens der Musik näherzubringen und zur Klärung des Gegensatzes zwischen der formalistischen und idealistischen Auffassung der letzteren beizutragen. Hennig stellt in der Einleitung seines Buches zunächst einige ästhetisch-philosophische Grundbegriffe fest, als da sind: Idee, Ideal, Anschauung, Gefühls- und Geschmacksurteil usw., und weist dann auf die Hauptaufgabe der Ästhetik hin, die in der Durchforschung der Kunstwerke auf ihre Gesetzmäßigkeit besteht, die in Formeln gefaßt so lautet: „Einheit in der Mannigfaltigkeit; Ruhe — Bewegung — Ruhe; vom Einfachen zum Zusammengesetzten; Steigerung; Gegensatz; Identität; Symmetrie; Proportion; Eurhythmie. Von den letzten vier dürfte die Eurhythmie für die Beurteilung musikalischer Gesetzmäßigkeit besonders wichtig sein. Durch solche geistige Ordnung wird die Klangwelt zur Tonkunst. Die geistige Anteilnahme an ihr bezeichnen wir als ästhetischen Genuß. Ein Musikgebilde, das ihn ermöglicht, ist ein musikschönes." Schon aus diesen Ausführungen ist zu ersehen, welchen hohen Wert der Verfasser dem Formalen in der Tonkunst beimißt, und er begegnet sich dann auch später mit Hanslick in der Ansicht, daß es im Rahmen der Instrumentalmusik wohl eine reine formal-schöne Musik gebe. „Einen ästhetischen Inhalt ohne Form", heißt es auf Seite 95 der Schrift, „eine schöne Form ohne Inhalt gibt es nicht. Aber es gibt Formgesetze, die für die Gestaltung des Schönen maßgebend sind, und insofern gibt es einen Formbegriff. Mithin muß es auch eine Idee der Form geben", und die Darstellung dieser Idee mittels des Materials der Tonkunst, dem ja auch jede begriffliche Bestimmtheit mangelt, führt eben zur formal-schönen Musik, zum „Spiel in schöner Form". Das Material der Tonkunst findet in dem ersten Abschnitt des Buches eine eingehendere Betrachtung. Der Verfasser erwähnt von den Obertönen die ersten sechs und bemerkt: „Außer den aufgezeigten entstehen noch viele andere Obertöne, bezüglich neue immer kleiner werdende Intervalle. Wir können dies hier nicht weiter verfolgen . . ." Weshalb nicht? Ein kurzes Eingehen auf die Tatsache, daß die primären Obertöne 7, 11, 13 usw. als Material der Tonkunst nicht in Betracht kommen, wäre immerhin am Platze gewesen. Auf Seite 9 erwähnt der Verfasser die gemischten Stimmen der Orgel, bei deren Anwendung bei vollem Werk „der Grundton mehrfach vertreten ist, zu dem aber noch eine erhebliche Anzahl von Obertönen, ja auch von Untertönen tritt", auf Seite 55 aber erfahren wir erst Näheres über Untertöne, und hier sagt Hennig ausdrücklich, daß diese

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nicht existieren und auch nicht von einem schwingenden Körper mit seinem Grundton hervorgebracht werden können, da wohl aus größeren Schwingungen kleinere, nicht aber umgekehrt aus kleinen Schwingungen größere sich erzeugen. Es ist mir nicht klar geworden, was der Verfasser auf Seite 9 unter Untertönen verstanden wissen will. Das, was er über den symbolischen Charakter der Instrumente sagt, der für die Programmusik unserer Tage die Grundlage bildet, ist durchaus zu unterschreiben, und ebenso stimme ich seinen Ausführungen über Gesangs- und Instrumentaltöne als unmittelbaren Ausdruck des Stimmungslebens gern zu. Im zweiten Abschnitt spricht Hennig über Dynamik, Agogik, Klangfarben, Höhen- und Schnelligkeitsabstufungen der Töne, Tonleitersysteme, Melodik, Harmonik, Rhythmik, Stilarten und Formen als die Mittel zur Darstellung musikalischer Kunstwerke. Drei Momente gehören zum Wesen der Musik: Melodie, Harmonie und Rhythmus; als viertes Moment fügt Hennig den musikalischen Vortrag hinzu und behandelt diesen, nicht ganz folgerichtig, in erster Linie, wobei er der Riemannschen „Agogik" etwas hart zu Leibe geht. Er sagt, nachdem er die Vorschriften Riemanns zu widerlegen versucht hat, auf Seite 24: „Was sollte aus dem gesamten elementaren Musikunterricht werden, wenn Dogma für Lehrer dieser Stufe der Satz würde: Im Crescendo eilen; im Decrescendo unmerklich verzögern. Der Grundpfeiler der Musik, der Rhythmus, würde erschüttert werden . . . für den Musikunterricht der Kinder oder der Anfänger im allgemeinen ist das taktisch festgefügte Spiel oder Singen eine wichtige Grundlage." Ich bin weit davon entfernt, Riemann in allem Heeresfolge zu leisten, ebensowenig kann ich aber auch den Ausführungen Hennigs beipflichten. Hennig legt ein besonderes Gewicht auf den musikalischen Vortrag, den er in seiner Schrift sogar vor Melodie, Harmonie und Rhythmus behandelt; nun, und die Riemannsche „Agogik" will doch nichts weiter, als dem Vortrag, dem musikalischen Ausdruck dienen, und daß sie dem ausführenden Künstler mindestens viel Anregung bietet, werden selbst die Gegner Riemanns eingestehen müssen. Ganz verfehlt ist mir aber in einem Werke, das den Weg zum seelischen Erfassen der Tonkunst weisen will, die Bezugnahme auf den Unterricht der Anfänger; bis jetzt beginnt man ja wohl den Musikunterricht noch nicht mit Unterweisungen über Vortrag bzw. musikalischen Ausdruck. In den Ausführungen über Klangfarbe hätten vielleicht Klangfarbe, Klangcharakter und Klangwirkung besser auseinander gehalten werden können. In der vortrefflichen Abhandlung über Höhen- und Schnelligkeitsabstufungen der Töne tritt der Verfasser mit Recht den Ausführungen Engels entgegen, der in seiner „Ästhetik der Tonkunst" u. a. sagt: „Die höchsten und tiefsten Töne sind schwach, von beiden Seiten wächst die Kraft nach der Mitte zu". Auch das, was Hennig über die Tonleitersysteme schreibt, ist ebenso zutreffend, wie leicht faßlich. Der Verfasser weist auch darauf hin, welche wesentlichen Dienste uns Grammophon, Pianola und Mignonklavier beim Unterricht in der Musikwissenschaft leisten können. Auf Seite 36 sagt Hennig, daß das Material zur Formung einer Melodie die Tonleiter der Tonika liefert, und fährt dann fort: „Die Tonika einer Melodie muß in ihr oft zur Geltung kommen, damit sie unzweifelhaft als die Hauptstütze des Ganzen erscheint". Es gibt ungezählte Melodieen, zu denen die Tonleitern von mehr als einer Tonika das Material geliefert haben, und ebenso viele, in denen die Tonika durchaus nicht „oft zur Geltung" kommt. Nicht der Umstand, daß in einer Melodie der Ton C recht oft vorkommt, läßt sie uns als zur C-dur Tonart gehörig erscheinen, sondern dadurch, daß wir vermöge unseres, gegen das unserer Vorfahren weit mehr ausgeprägten Gefühls für Harmonie und Tonalität — „Wir sind in unserer Musikempfindung von unwandelbaren Tonalitätsgesetzen abhängig", sagt der Verfasser selbst — alle in der Melodie vorkommenden Töne auf den Ton C als den Grundton der der Melodie zugrunde liegenden Haupttonleiter zurückbeziehen, wird dieses C zur Hauptstütze des Ganzen, und die Melodie erscheint uns dann als in „C-dur stehend". Das des weiteren über Melodik Gesagte ist vortrefflich, und die Kriterien einer schönen Melodie, die uns angenehm berühren und das Lustgefühl in uns erwecken soll — der Verfasser begegnet sich hier und auch im Folgenden des öfteren mit den Ansichten Langes in dessen „Illusionsästhetik" —, sind scharf gezeichnet. Den Ausführungen über Harmonik ist eine besondere Klarheit nicht nachzurühmen. Über das Quinten- und Oktavenverbot hält der Verfasser mit seiner Meinung zurück und sagt, nachdem er an diejenigen Richters und Marx' erinnert hat, daß Riemann durch Aufstellung von sieben Grundregeln die Sache endgültig entschieden habe. Das über die Auflösung der Vierklänge Gesagte ist ziemlich unklar, und auch die Ausführungen über die Schlüsse sind nicht leicht verständlich. Der Abschnitt über die Stilarten und die musikalischen Formen bietet viel Anregung. Was die Anordnung des Stoffes betrifft, so hätte der Verfasser wohl besser mit dem Motiv begonnen, als dessen Erklärung erst nach der des Liedsatzes zu bringen. Auf Seite 90 steht hinter dem Namen J. Stamitz ein (s. o.). Ich habe vergeblich im vorstehenden nach einer Bemerkung über den Mannheimer Meister gesucht und vermißte bei dieser Gelegenheit sehr ein Namen- und Sachregister, das dem Werke leider nicht beigegeben ist. Der zweite Teil des Buches, „Die Objekte der Darstellung", muß als eine ganz vortreffliche Abhandlung über die Weite des zur Darstellung gelangenden Ideenkreises und die Weise seiner Darstellung, wie sich solche aus der Natur des Tonmaterials und der musikalischen Darstellungsmittel ergeben, bezeichnet werden. Der Verfasser sucht hier die Begriffe des Schönen, Anmutigen und Erhabenen an der Hand der Werke unserer Klassiker festzustellen, räumt dem subjektiven Faktor einen hervorragenden Platz beim Genießen eines Kunstwerkes ein, spricht in klarer Weise über die beiden Zweige der absoluten Musik — Stimmungsmusik ohne ausgesprochenes Programm und formalschöne Musik —, betont, indem er sich hier u. a. auch wieder mit Lange begegnet, daß es ohne geistige Tätigkeit überhaupt keinen ästhetischen Genuß gibt, und des

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

weiteren, daß das Gebiet des Konkreten von der absoluten Musik nur betreten werden darf, wenn ihr die reichste Verwendung der Tonsymbolik kraft einer freiwilligen Annahme unseres Geistes zugestanden wird — „denn die Programmusik ist und bleibt immer nur ein Versuch, das Konkrete vermittelst des abstrakten Tonmaterials auszudrücken" — und führt endlich aus, daß „von einer bloßen Vereinigung der Künste im Gesamtkunstwerke des musikalischen Dramas unter Gleichberechtigung jeder beteiligten Kunst nicht die Rede sein kann". Seine Ausführungen geben ihm Veranlassung, Vischer, Kretzschmar, Hanslick, Kant, ganz besonders aber E. v. Hartmann zu zitieren, dessen Anschauungen auch die seinigen sind, und mit Schiller begegnet er sich, indem er auf Seite 118 sagt: „Im Verein mit dem Drama behütet die Musik dieses vor dem Verfall in den Naturalismus. Dem Verein beider Künste im musikalischen Drama ist die Richtung auf den idealen Gehalt und das Erhabene der Wirkung gemeinsam." Besonders des zweiten, leider kürzeren Teiles wegen sei die Anschaffung der neuen Arbeit Hennigs sehr empfohlen.

Max Puttmann

85. **Hugo Daffner**: Die Entwickelung des Klavierkonzertes bis Mozart. IV. Heft der zweiten Folge der Beihefte der Internationalen Musikgesellschaft. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

Die Geschichte der Klaviermusik war bisher von der jungen Musikwissenschaft noch wenig erforscht worden, weshalb Daffners ausgezeichnete Studie über seine Entwickelung bis zu Mozart mit Genugtuung zu begrüßen ist. Zunächst werden die wichtigsten Vorläufer behandelt. Johann Paul Kunzen (1696—1757), Michael Scheuenstuhl (1705—?), Johann Nikolaus Tischer (1707—1766) und der Franzose Rameau. Die Form des Konzertes, worunter zunächst Zusammenspiel (conserto) und erst später Wettstreit (concerto) zu verstehen ist, wurde von den Italienern entwickelt und von J. S. Bach zuerst auf das Klavier angewendet, wenn auch in einer auf die Sonatenform hinweisenden Richtung. Das eigentliche Konzert bildeten seine Söhne und sonstigen Schüler aus. Hier sind Wilhelm Friedemann Bach, Karl Philipp Emanuel Bach und Johann Christian Bach, sowie Karl Friedrich Abel, Christoph Nichelmann und Johann Gottfried Muthel zu nennen. Ihre Zeitgenossen bildeten die norddeutsche Schule, die das eigentliche Cembalokonzert pflegte. Dieses „verkörpert die embryonale Idee des wirklichen, durchdachten, modernen Solokonzerts: Soli und Tutti treten sich als gleichberechtigte Gruppen, versehen mit einer ergiebigen Thematik, in einem sich gelegentlich zu fast dramatischer Wirkung verdichtenden Wettstreit gegenüber." Als Vertreter bespricht der Autor: Karl Heinrich Graun, Georg Benda, Adolf Karl Kunzen, Giovanni Platti, Johann Joachim Agrell, Ernst Wilhelm Wolf, Christian Gottlob Neefe und Friedrich Edelmann. Ihnen gegenüber steht die italienisch-süddeutsche Schule, die Konzerte für das Hammerklavier komponierte. Sie verhilft, wie Daffner schreibt, „dem Solospieler und seinem dankbaren Hörer zu einem virtuos zündenden, vom Tutti umrahmten, und schafft tierten Spiel." Von Italienern werden in dem Beiheft behandelt: Nicola Jomelli, Balthassare Galuppi und Vincenzo Manfredini; von Wienern: Georg Christoph Wagenseil (nicht identisch mit dem von Richard Wagner als Quelle benutzten gleichnamigen Meistersingerforscher!), Leopold Hoffmann und endlich Joseph Haydn. Das Wiener Konzert läuft direkt bis auf Mozart hin; der von Wiener Musik beeinflußte Londoner Bach (Johann Christian) gehört hier auch zu Mozarts Vorgängern. Hingegen sollte „das von Karl Philipp Emanuel Bach (dem Vater der norddeutschen Schule) viel richtiger und klarer erfaßte konzertierende Prinzip erst in dem Schaffen Beethovens wieder zu Ehren kommen." Zuletzt weist der Autor mit folgenden Worten über die Klassiker hinaus: „Der ... romantischen Schule ist der scharfe Blick für die eigentliche Idee der Konzertform bereits wieder abhanden gekommen: bei ihr wiegt die Freude am technisch-fertigen virtuosen Spiel neuerdings vor. In dem selbst heute noch Bewunderung abnötigenden ornamentalen Vorrat und modulatorischen Reichtum der beiden Konzerte Chopin's erreichte die Romantik auf unserem Gebiete ihren Höhepunkt. Gegenwärtig stehen sich auf dem Gebiete des Klavierkonzerts zwei Richtungen gegenüber: eine von Liszt aus konzertierendem und eine von Brahms aus symphonischem Geiste heraus geborene. Doch muß gesagt werden, daß dem Ideal des Konzerttypus sich die Lisztsche Form erheblich mehr nähert als die Brahmssche, die eigentlich eine Symphonie mit obligatem Klavier gibt. Denn der springende Punkt im Konzert ist fürs erste nicht die Tiefe des Inhalts, sondern der dramatisierende Charakter der ganzen Anlage und Entwickelung".

Kurt Mey

86. **Marie Olenine d'Alheim**: Les Legs de Moussorgski. Verlag: Eugène Rey, Paris 1908.

Ein fein und geistreich geschriebenes Buch, das allen, die sich mit der eigenartigen, völlig vereinzelt dastehenden Liedkunst Mussorgski's bekannt machen wollen, nur aufs wärmste empfohlen werden kann. Es ist stets interessant und oft im höchsten Grade lehrreich, wenn sich die wirklich berufenen Interpreten großer Meister der Komposition über ihre Auffassung und Darstellungsweise einzelner Schöpfungen des von ihnen bevorzugten Komponisten äußern. Daß Marie Olenine d'Alheim die weitaus bedeutendste, neben Schaljapin einzig und allein in Betracht kommmende Interpretin der Lieder und Gesangsszenen Mussorgski's ist, unterliegt keinem Zweifel. Sie ist es eigentlich gewesen, die den in Rußland lange verkannten und auch heutigentags noch längst nicht nach Gebühr gewürdigten Komponisten auch für weitere Schichten des Publikums sozusagen entdeckt hat, und auch zu der überraschenden Popularität, die die Kunst Mussorgski's gegenwärtig in Frankreich erlangt hat, hat sie im Verein mit ihrem Gatten, dem Musikschriftsteller Pierre d'Alheim, nicht das Wenigste beigetragen. Das vorliegende Buch enthält das künstlerische Glaubensbekenntnis einer tief empfindenden Musikerseele in bezug auf das gesamte musikalische und dichterische Vermächtnis Mussorgski's. Der warme Hauch aufrichtiger Begeisterung, der einem daraus ent-

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegenweht, wird niemanden verwundern, der sich mit den Schöpfungen des genialen Russen, die den Gegenstand des Buches bilden, ernstlich und eingehend beschäftigt hat. Nicht angenehm berührt einzig und allein der Ausfall gegen Rimski-Korssakow (dessen Name allerdings nicht genannt wird), den musikalischen Testamentsvollstrecker Mussorgski's, der dessen Opern in einigen nicht unwesentlichen Teilen umgearbeitet und fast durchgehends neu instrumentiert hat. In diesen speziell technischen Fragen dürfte Frau Olenine d'Alheim, unbeschadet ihrer Autorität in rein gesanglichen Dingen, denn doch die Kompetenz abzusprechen sein. Eine überaus wertvolle Beilage des Buches bilden die ganz unübertrefflich gelungenen Übersetzungen der Mussorgski'schen Liedertexte ins Französische. Eine Ausgabe der Lieder Mussorgski's mit anderem als russischem Texte existiert bis jetzt leider noch nicht. Sollte sich die Verlagsfirma Bessel in Petersburg nun doch endlich zu einer Ausgabe der gesamten Vokalwerke Mussorgski's mit mindestens zweisprachigem Texte entschließen (der Klavierauszug von „Boris Godunow" mit französischem Texte ist schon im Stich), so sollte sie ohne Besinnen zu den vorzüglichen Übersetzungen der Frau Marie Olenine d'Alheim greifen.

Dr. Oscar v. Riesemann

MUSIKALIEN

87. **Anton Averkamp**: Fünf geistliche und Sieben weltliche Lieder für den Konzertgebrauch bearbeitet. Aus: Een Duytsch Musyck Boeck. Nach den Stimmbüchern von 1572 in Partitur gebracht von Florimond van Duyse und in das Hochdeutsche übersetzt von F. du Pré. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Es ist immer ein gefährliches Unternehmen, alte Lieder für den modernen Gebrauch herzurichten, das heißt so herzurichten, daß der alte Duft und die Eigenart des Liedes wohl gewahrt bleiben, dabei aber unser moderner Geschmack nicht allzusehr verletzt wird. Die Gefahr liegt nicht sowohl in der Bearbeitung, als auch in der Auswahl der Lieder; nicht alle eignen sich für solche Experimente. So ist von den vorliegenden fünf Liedern das dritte von Noë Faignient: „Ich will den Herren Gott ein Lob bereiten" ein ziemlich sprödes und eintöniges Stück und hat keinen weiteren als historischen Wert. Dasselbe gilt von dem ersten „Ach, ich kann mich nicht bezwingen" von M. Jan Belle, das trotz einzelner hübscher Züge sich von unserem heutigen Geschmack durch seine steifleinene Harmonik doch zu weit entfernt. Dagegen wird vielleicht „Kommt her, aus Osten und Westen" von Gerardus Turnhout, von einem guten Chor vorgetragen, sehr hübsch wirken. Die kanonischen Nachahmungen, in denen sich die Stimmen ergehen, die gelegentliche Teilung des Chores in zwei Parteien, die zwei Motive als Doppelkanon behandeln, ist ungemein reizvoll. Immerhin wirkt auch dieses Stück nur als Experiment; dagegen ist in den beiden letzten Stücken von Faignient und Clemens non Papa ein starker Einschlag von Gemüt zu spüren, dafür aber auch der Kontrapunkt verhältnismäßig einfach. Es ist eben die alte Wahrheit, daß nur ganz große Meister die Form unter den Willen ihres starken Gefühls zu zwingen vermögen! An dem vorletzten Chor „Übermäßigen Reichtum" gefällt mir besonders der Schluß, dessen formelhafte Wiederholungen die Inbrunst der Bitten zu versinnlichen scheinen. Clemens non Papa aber schießt mit seinem fast homophon gehaltenen Chor den Vogel ab. Er wird auch heute noch seine Wirkung nicht verfehlen. — Derselbe Bearbeiter dieser geistlichen Lieder hat übrigens auch Sieben weltliche Lieder aus demselben Liederbuch bearbeitet bzw. erscheinen lassen. Ich vermute, er wird hiermit beim Publikum und bei den Chordirigenten mehr Glück haben, denn alle diese Stücklein sind mit Geschmack ausgewählt und huldigen ganz besonders humorvollen Stimmungen, die ja in der alten Kunstmusik des 16. Jahrhunderts bekanntlich überhaupt eine große Rolle spielen. Das erste Lied „Lustig, Hanne, nur zu, nur zu!" mit seinen lustigen Engführungen und dem eingeschobenen Tanz wird sich ebenso reizend machen wie das fidele Bierlied „Ein Bier, ein Bier, ein Bier und Speise" oder das eilige „Wir kommen hier gelaufen". Freilich sind die Lieder fast alle sehr schwer ausführbar, und nur leistungsfähige Chöre sollten sich an die Aufgabe machen. Ich will auch des Übersetzers gedenken, der die niederländischen Texte in prächtiges Hochdeutsch übertragen und dabei die Stimmung wohl zu wahren verstanden hat. Inwieweit sich Averkamp vom Original entfernte, kann ich natürlich nicht sagen. Gern aber konstatiere ich, daß seine Bearbeitung aus dem Geiste des modernen Chorklangs heraus gedacht ist, und daß die dynamischen Vorzeichnungen musterhaft sind.

Dr. Max Burkhardt

88. **Denkmäler Deutscher Tonkunst.** Erste Folge. 24. und 25. Band. Hans Leo Haßlers Werke. III. Band: Sacri Concentus für vier bis zwölf Stimmen. Herausgegeben von Joseph Auer. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1906.

Auers Vorwort berührt zunächst im Anschlusse an Sandbergers Biographie Haßlers das Leben des bedeutenden Meisters und wendet sich sodann der Betrachtung des Inhaltes des vorliegenden, 315 Seiten starken Bandes zu, von dem Originalausgaben (vom Jahre 1601) noch auf zehn Bibliotheken bewahrt werden. Ein Anhang bringt die der zweiten Auflage des Werkes (von 1612) beigefügten Kompositionen. Eine Anzahl der den Tonschöpfungen zugrunde liegenden Texte sind den liturgischen Büchern der katholischen Kirche entnommen, andere sind religiöse Laiendichtungen und, wie Auer annimmt, protestantischen Ursprunges. Der Abschluß des Vorwortes verbreitet sich über Besonderheiten der Notierungsweise Haßlers, dissonierende Intervalle, Chromatik, Querstände. Wesentlich Neues ist darin nicht gesagt. Für das Einzelstudium der Werke ist der sorgfältige und fleißige „Revisionsbericht" selbstredend unerläßlich. Es macht ein großes Vergnügen, Haßler, dem Komponisten, mit der Erinnerung an allerhand Schulweisheit kontrapunktischer Lehrbücher nachzugehen, die den Schüler auch dann, wenn er schon recht weit in die Geheimnisse der Satzlehre vorgedrungen ist, immer

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wieder fest am Gängelbande ängstlicher und zopfiger Regeln nehmen wollen. Ich denke an Dehn-Scholz, Jadassohn u. a. ähnlichen Schlages. Haßler bringt viel dort Verpöntes, aber alles „klingt" nicht nur gut, sondern ist auch logisch begründet und läßt sich singen. Man hat schon manchmal allerlei Bedenken gegen Haßler geäußert; gewiß ist nicht alles in seinen Arbeiten von gleichem Werte, und manches ist auch wohl ein Augenblicksprodukt ohne tiefere Bedeutung. Im ganzen aber: welche Hoheit, welche Kraft und welch eminentes technisches Können steckt in den Werken, welche Fülle harmonischer Mächtigkeit und kontrapunktischer Gewalt! Vielleicht entschließen sich doch wieder einmal große Chorvereine, Prachtstücke wie das überwältigende Responsorium „Si bona suscepimus" aufzuführen. Die Bewältigung derartiger Aufgaben ist ja für Vereinigungen, die meist Oratorien geistlicher oder weltlicher Art singen und an Orchesterbegleitung gewöhnt sind, doppelt schwer; aber in ihnen steckt ein Schatz, der um so mehr zum klanglichen Leben erweckt zu werden verdient, als in ihm unendlich viel ganz und gar modern anmutet und so wertvoll und gewichtig ist, daß sich seiner Einwirkung niemand wird entziehen können, der ihm einmal mit Eifer genaht ist.

Prof. Dr. Wilibald Nagel

89. **Collegium musicum.** Auswahl älterer Kammermusikwerke für den praktischen Gebrauch bearbeitet und herausgegeben von Hugo Riemann. No. 21—23, 25, 26, 28—31, 36 und 37. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig.

Von dieser hier schon mehrfach gewürdigten, recht wertvollen, leider nicht gerade billigen Sammlung, auf die ich wieder nachdrücklich die Aufmerksamkeit lenken möchte, liegen wieder eine Reihe sehr beachtenswerter Hefte in Partitur und Stimmen vor. Viel Überraschendes und Eigenartiges enthält (No. 21) das G-dur Trio von Locatelli op. 3 No. 1 für zwei Violinen (oder Flöten) und Violoncell nebst Continuo, namentlich in dem Schlußmenuett. — Die Suite mit Ouvertüre in G-dur für zwei Violinen, Viola und Violoncell von dem 1745 verstorbenenen Chr. Förster (No. 22) ist als Streichquartett vor Haydn beachtenswert. — Viel Freunde dürfte sich (No. 23) Porpora's Sinfonia da Camera a tre istrumenti (op. 2 Concerto 4) nicht bloß wegen der hübschen Gavotte erwerben; es ist für zwei Violinen und Violoncell mit Klavierbegleitung, die Riemann besonders schön gesetzt hat. — No. 25 und 26 sind zwei Trios, bzw. Quartette für dieselbe Besetzung von Joh. Gottlieb Graun, gediegene Werke, freilich etwas zopfiger Art. — Harmonisch sehr einfach, aber kraftvoll ist das Trio in Es-dur von G. B. Sammartini (gestorben 1774) für zwei Violinen und Violoncell mit Klavier (No. 28). — Die beiden Trios (gleichfalls mit Klavier) von G. B. Pergolese eignen sich besonders zum öffentlichen Vortrag; in beiden sind die langsamen Sätze sehr schön; harmonisch interessanter ist wohl das in B (No. 30) als das in G (No. 30). — Die Suite in D von Joh. Ludw. Krebs (gestorben 1780) für Flöte (oder Violine), Violine, Violoncell und Klavier (No. 31) besteht aus fünf sehr ansprechenden Sätzchen, von denen wohl „Réjouissance" am eigenartigsten ist. — Bei den beiden Trios von Gluck in Es und F (No. 36 und 37) bedauert man nur, daß die einzelnen Sätze gar zu kurz sind. — Die meisten dieser Trios können übrigens mit Weglassung des Violoncells als Sonaten für zwei Violinen mit Klavier ausgeführt werden; auch mehrfache Besetzung der Streichinstrumente wäre bei den meisten dieser Werke zulässig.

Wilh. Altmann

90. **Edvard Grieg:** Drei Klavierstücke. Nachgelassenes Werk, herausgegeben von Julius Röntgen. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Der pietätvolle Bearbeiter dieser drei, zur Gattung der „Lyrischen Stücke" zu rechnenden Nachlaß-Kompositionen, Griegs intimer Freund Julius Röntgen, hat sie in diesen Blättern (Jahrgang VII, Heft 5, S. 288 ff.) bereits gestreift. Bei zweien läßt sich nach der Handschrift das Entstehungsjahr feststellen: das erste, „Sturmwolken" 1891, das zweite, „Gnomenzug" 1898. Das letzte heißt „Im wirbelnden Tanz". Nur das erste, übrigens doch wohl zu lang ausgesponnene, war zu ergänzen, die beiden anderen Nummern waren schon vollendet. Der „Gnomenzug" weist unmittelbar auf den „Zug der Zwerge" der „Lyrischen Stücke" (op. 54), „Im wirbelnden Tanz" auf die zahlreichen norwegischen Teniers-Bildchen jener Sammlung, die „Sturmwolken" geben jene grandiose, herbe nordische Naturstimmung, wenn der Asgardsreien mit Odin durch die Lüfte tobt. Harmonisch bieten sie mit das Kühnste, Rücksichstloseste und Realistischeste, was Grieg überhaupt geschrieben. In der anschaulichen Schilderung norwegischer Bauernfröhlichkeit hat keiner den Meister aller Nordländer erreicht. Diese Stücke, zu denen „Im wirbelnden Tanze" in erster Reihe gehört sind musikalische Kulturbilder von unvergleichlicher Treue und Charakteristik. Wer fein hinhört, wird aber bei aller scheinbaren Wildheit hier wie im „Zug der Zwerge" jene namentlich in harmonischer Beziehung außerordentliche Phantastik und Verfeinerung des „letzten Grieg" wohl bemerken.

91. **Christian Sinding:** Sieben Stücke für das Pianoforte. op. 86. In zwei Heften. Verlag: C. F. Peters, Leipzig.

Sinding bleibt der Barde moderner nordischer Musik. Das strotzt alles von Kraft, Lebensbejahung und leidenschaftlichem Drang in die Weite. Wogende Klavierarpeggien, darüber festgebaute Akkorde und strahlende Passagen. Von einer Entwicklung und Verfeinerung aber wie bei Grieg ist bei ihm bisher leider nichts zu bemerken. Ja, bei aller Sympathie für die kernige Gesundheit, die seine Werke atmen, muß doch gesagt werden, daß mit dem Besitz einiger Klavierwerke eigentlich schon der ganze Sinding erledigt ist. Er ist sich bis an die Gefahr reiner Routine in erschreckendem Maße gleichgeblieben. Stets dasselbe Bild, auch im Äußeren, stets derselbe Klang, dieselbe Empfindungswelt. Seine neuen Stücke sind echtester Sinding. Aber ich gesteh's, ich bin bei dem vollkommenen Mangel an interessanter und feiner Arbeit, bei dem billigen Notbehelf bloßer Transpositionen statt organischer Durchbildung, bei dem skizzenhaften al fresco-Stil auch

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dieser Stücke Sindings einstweilen etwas satt geworden und möchte dem nordischen Tondichter Griegs schweres, von strengster Selbstkritik begleitetes Schaffen wünschen. Diese sieben wirkungs- und klangvollen Stücke, die sich teilweise wie ein Ei dem andern ähnlich sehen, tragen die poetischen Überschriften: Impromptu, Wellen, Melodie, Humoreske, Intermezzo, Etude, Kaprice.

Dr. Walter Niemann

92. **Alfred Grünfeld**: Six morceaux pour piano. op. 53. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

93. **Maurice Moszkowski**: Valse pour piano. op. 79, 3. — Deux morceaux pour piano. op 80. Verlag: Bote & Bock, Berlin.

Gefällige und wohlklingende Salonmusik ohne tieferen musikalischen Wert in Erfindung oder Durchführung, entsprechend der Mehrzahl der früheren Werke beider Komponisten. Grünfelds Stücke führen die Titel: Humoreske, Melodie, Valse mélancolique, Serenade, Capriccio, Scherzino; das Beste von allen ist No. 3, der Walzer, der jedenfalls origineller ist als der ganz unbedeutende von Moszkowski. Des letzteren zwei Kompositionen sind „Pièce romantique“ und „Mit Fächer und Mantilla“ überschrieben; die Umschlagbilder sind ansprechender als der etwas zu glatte, von Trivialitäten nicht freie Inhalt.

Albert Leitzmann

94. **Sigfrid Karg-Elert**: Aphorismen, ein Zyklus von 17 Skizzen für Klavier. Verlag: Carl Simon, Berlin.

Der Aphorismus ist eine Äußerung des Intellekts in einer gedrungenen, ästhetisch befriedigenden Form. Diese 17 Skizzen tragen ihren Titel „Aphorismen“ nur insofern mit Recht, als sie durchaus vom Intellekt, d. h. unter Ausschluß jeder Phantasie- und Gemütsregung, geschaffen sind. Denn von einer ästhetischen Befriedigung des Hörers kann (ausgenommen No. 9 und 11) nicht die Rede sein, da der Komponist durch rhythmische und harmonische Unmotiviertheiten ein Lustgefühl nicht aufkommen läßt. Die Skizzen wollen zu interessant sein, um zu interessieren. Ausstattung und Druck sind zu loben; energisch muß aber die unvornehme Art gerügt werden, mit der innerhalb des Notentextes für Verlag und Autor Reklame gemacht wird.

Ernst Mehlich

95. **Hugo Kaun**: Vier Klavierstücke op. 64. Verlag: Ries & Erler, Berlin.

Unter den überhaupt erwähnenswerten Neuerscheinungen der mit Minderwertigem überschütteten Klavierliteratur errangen sich Hugo Kauns Werke bereits einen ehrenvollen Platz. Kaun macht sich nicht nur die Errungenschaften des neuen Klavierstiles, der modernen Satztechnik zu Nutzen, sondern strebt mit Glück danach, ausgetretene Pfade zu vermeiden. Seine Stücke zeigen persönliche Eigenart, Charakter. Eine bemerkenswerte, produktive tondichterische Erfindungsgabe, gepaart mit gutem Kunstgeschmack, verrät den aus innerem Drange heraus gestaltenden Künstler. Der zahlreichen Familie der Gondellieder schenkt er in der „Gondoliera“ eine neue, reizvolle Blüte — neben den besten eine der besten. Harmonisch interessant, durch gut entwickelte Steigerung des Ausdruckes wirkend, gibt sich „In der Dämmerung“. Klangvoller Satz und vornehme Passagenbehandlung sind dem hübschen Reigen „König Elfs Töchter“ nachzurühmen. Diesen technisch nicht zu anspruchsvollen Vortragsstücken reiht sich als letztes ein Menuett „Aus alter Zeit“ an, das durch die Klarheit und Schlichtheit in Melodik und Rhythmus für sich einnimmt.

96. **August Weiß**: Leichte Stücke mit Phrasierung und Fingersatz für Klavier. op. 65. 3 Hefte. Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Der fortschrittlich gesinnte Klavierlehrer kann solche Stücke zur Belebung des Unterrichts gut gebrauchen. Mit neueren Harmoniemitteln und Abwechslung im Rhythmus arbeitend, verstößt August Weiß nie gegen das Prinzip, seine hübschen Einfälle klar zu gliedern. Vortragbildend, die Ortskenntnis auf der Klaviatur fördernd, die Ausführung durch gute Fingersatzbezeichnungen erleichternd, enthalten die sechs, in drei Hefte verteilten kurzen Tonbilder für den Spieler viel Anregendes. Sie sind im Anschluß an Hellers op. 47, Jensens op. 33 zu verwenden.

97. **August Weiß**: Kompositionen für Pianoforte. Verlag: Fritz Schuberth jr., Leipzig.

Aus einer umfangreichen Sammlung von Klavierstücken liegen uns Stichproben vor, die ein sehr produktives Talent verraten. Durch korrekten Satz auffallend, obgleich vorwiegend technisch glänzend, verarbeitet die Konzertetüde op. 31 ansprechende Ideen mit viel Sinn für gute Klangwirkung. Speziell muß eine virtuose Pedalbehandlung dazu beitragen, die technischen Probleme in künstlerischer Weise genußbietend für den Zuhörer zu gestalten. Durch fließende, melodische Erfindung zeichnet sich die „Melodie“ op. 35 aus, ein weniger originelles, als stimmungsvolles Tonstück mittlerer Schwierigkeit. Als Klangstücke, den Klaviercharakter durchaus treffend, geben sich die Kompositionen op. 71: No. 1 „Wellenspiel“, duftig zart, bei delikater Ausführung sehr wirksam; No. 2 „Hünengrab“, obgleich etwas gesucht, nicht ohne Stimmung; No. 3 „Nachtmahr“, den erzählenden Balladenton streifend; No. 4 „Waldschrat“, ein Scherzo, das bei flotter, geschmeidiger Wiedergabe des poetischen Reizes nicht entbehrt. Die zweite Konzertetüde, op. 76, stellt eine technisch wie musikalisch schwierige Aufgabe dar. Die Bezeichnung als „gracioso“ dürfte sich höchstens auf den Mittelsatz beziehen, in dem das (erste) Hauptthema in Anlage und Ausbau recht glänzend auftritt. Die Septuolenfiguren der Begleitung erfordern einen plastischen, klaren Vortrag, um, wie beabsichtigt, unruhig, anstatt gesucht zu wirken. Als Virtuosenstück betrachtet, eine außerordentlich gewandt geschriebene Arbeit, die dem Spieler wohl Interesse abgewinnen kann.

A. Eccarius-Sieber

98. **Gregor Fitelberg**: Fünf Lieder. op. 21. Sechs Lieder. op. 22. Verlag: Vereinsverlag jung-polnischer Komponisten, Berlin-Warschau.

Die Lieder verraten in der Struktur einen gebildeten Komponisten, sind aber zu einseitig in der Stimmung und für die Stimme zu undankbar komponiert, um sich den Konzertsaal zu erobern.

Max Vogel

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Der Spielplan der Flämischen Oper bot nicht viel Abwechselung, da die Direktoren mit Recht den großen Erfolg von Zöllners „Faust" und „Versunkener Glocke" ausnützen. Aufführungen von Mehul's „Joseph", von „Hänsel und Gretel" und „Zar und Zimmermann" standen nicht auf früherer Höhe, dagegen bedeutete die erste von Wagners „Siegfried" in flämischer Sprache einen wahren Triumph für den hochbegabten Kapellmeister Schrey, den bedeutenden Regisseur Engelen und alle Darsteller, von denen de Vos-Siegfried, Moes-Mime, Fontaine-Wanderer Hervorragendes, Frau Wybauw als Brünnhilde Zufriedenstellendes leisteten. A. Honigsheim

BERLIN: Komische Oper. Zum ersten Mal: „Die Zwillinge", komische Oper nach Shakespeare's „Was ihr wollt" von Karl Weis. Durch seine Volksoper „Der polnische Jude" hat sich Weis vor einigen Jahren ein recht achtbares Renommee geschaffen. Das neue Werk bedeutet leider keine Steigerung der künstlerischen Leistungsfähigkeit des Komponisten. Es ist eine geschmacklose Verballhornung des Shakespearischen Originales, dabei musikalisch recht dürftig ausgestattet. Daß sich hin und wieder deutliche Talentspuren zeigen, sei gern anerkannt. Aber diese einzelnen Momente (die vorzugsweise in Szenen lyrischen und humoristischen Charakters hervortreten) sind doch zu vereinzelt, um das ganze Werk tragen zu können. Vor allem vermögen sie nicht die Vergewaltigung eines der reizvollsten Shakespearischen Lustspiele zu rechtfertigen. Freude an der Weisschen Oper kann nur derjenige empfinden, dem das Schauspiel fremd ist. Wer dieses aber kennt und liebt, wem die schwermütige Lyrik der Orsinoszenen, die geistvolle Satire des Narren, die anmutige Erscheinung der Olivia, die groteske Grandezza des Malvolio, der Fallstaff-Humor des Rüpelirios, die fesselnde Natur der Viola, der sprudelnde Übermut der Maria — wem all diese Einzelheiten, die sich bei Shakespeare zu einem so wundervoll organischen Ganzen zusammenfügen, gegenwärtig sind, der muß die Weissche Veroperung des Sujets als ein Attentat auf sein literarisches Empfinden unbedingt ablehnen. Derartige Texte durften vielleicht noch vor fünfzig Jahren geschrieben werden — heutzutage sind sie nicht mehr genießbar. Weis hat nicht viel mehr als das Personenverzeichnis und, mit teilweise wesentlicher Entstellung, die Grundzüge der Handlung beibehalten, das Ganze in billige Verse gebracht und daraus ein etwas fragmentarisches Stück hergestellt, das für eine Volksoper zu anspruchsvoll, für ein feineres musikalisches Lustspiel zu seicht ist. Wenn das Gerücht auf Wahrheit beruht, demzufolge „Die Zwillinge" ein Jugendwerk des Komponisten sind, so findet manches Unerfreuliche an dem Werk seine Erklärung. Begabung für volkstümliche Wirkungen besitzt Weis zweifellos — an ihm liegt es, diese Begabung durch Wahl eines geeigneten Librettos zur vollen Entfaltung zu bringen. Die Wiedergabe war keine sonderlich rühmliche Leistung der Komischen Oper. Szenisch wie musikalisch wurde nichts erheblich Bemerkenswertes geboten. Einzelheiten litten sogar unter unzureichender Vorbereitung, und Kapellmeister Waghalter wäre eine etwas straffere, energischere Disziplinierung der Sänger wie des Orchesters zu empfehlen. Paul Bekker

BRESLAU: Unsere Oper, die ihre Tatkraft für die zweite Hälfte der Spielzeit aufzusparen scheint, hat sich noch immer nicht zu einer Anstrengung zugunsten einer Novität emporgerafft. Sie haspelt ihr mehr oder minder bewährtes Repertoire weiter ab. Dagegen ließ sie bereits jetzt eine Reihe von Engagements-Gastspielern zu sich kommen. Diese Tatsache und die Qualität der Fremdlinge erweckt schlimme Befürchtungen für die stolze Stabilität des in den letzten Jahren ungewöhnlich gut zusammengestellten Solistenpersonals. Wichtigere Dinge sind, wie gesagt, derzeit nicht zu melden. Dr. Erich Freund

BUDAPEST: Der anhaltende Erfolg von d'Albert's „Tiefland" versetzt die Direktion in die Lage, ihre nächsten Novitäten — Graf Géza Zichy's „Franz Rakóczi" und Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung" — mit voller künstlerischer Sorgfalt vorzubereiten. Inzwischen wurden die erfolgreichsten Neuheiten der verflossenen Saison: Goldmarks „Wintermärchen", Mihalovich's „Eliana" und Leroux' „Der Landstreicher", die durch Personalabgänge aus dem Repertoire geglitten waren, wieder mit dem größten Erfolg dem Spielplan eingefügt. Eine weitere Belebung des Repertoires danken wir den Gastspielen der schwedischen Nachtigall Valborg Svärdström, deren Beliebtheit mit jedem Auftreten wächst, und die Direktor Mészáros nicht ungern dauernd in den goldenen Käfig der Königlich Ungarischen Oper einfangen möchte. Aber die Liebe (des Publikums) liebt das Wandern, und die Nachtigall erst recht. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Da in der Hofoper alle Kräfte zur Vorbereitung der „Elektra" und des „Strauß Zyklus" angespannt sind, so ist von großen Taten diesmal nichts zu berichten. Einige Gastspiele belebten das Interesse. Eine „Salome"-Aufführung, mit Frau Guszalewicz in der Titelrolle und Herrn Bolz (Stuttgart) als Herodes, brachte anerkennenswerte, aber nicht außergewöhnliche Leistungen. — Die so oft für tot erklärte Operette hat in den Weihnachtstagen zwei starke und anscheinend dauerhafte Erfolge erzielt, nämlich im Residenztheater unter Rudolf Dellinger mit Georg Jarnos „Förster-Christl" und im Zentraltheater mit „Der tapfere Soldat" von Oskar Straus unter Georg Pittrichs musikalischer Leitung. Beide Werke wurden bei sehr guter Aufführung überaus herzlich aufgenommen. F. A. Geißler

DÜSSELDORF: Als Bewerberinnen um das hochdramatische Sopranfach traten Nusi Hüsgen-von Szekrényessy als Brünnhilde („Walküre") und Senta, Olga Bieselly in den Rollen der „Fidelio"-Leonore und der „Walküren"-Brünnhilde auf. Die letztgenannte junge, hochbegabte Künstlerin wurde für die kommende Saison verpflichtet. Ferner gastierte Ida Salden als Martha in „Tiefland", in Aussicht genommen als Nachfolgerin der jugendlichen Sopranistin Hedwig Weingarten, deren vortreffliche Sieg-

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

linde den bevorstehenden Verlust der beliebten Sängerin besonders lebhaft bedauern ließ. Ein Ehrengastspiel trug der Dresdener Hofopernsängerin Elisabeth Boehm van Endert, die als Margarete (Gounod) Unübertreffliches bot, stürmische Huldigungen ein. Auch Eugen d'Albert wurde als Leiter seiner Oper „Tiefland" gebührend gefeiert. Andere Gäste interessierten wenig, nur Frau Pester-Proskys „Siegfried"-Brünnhilde verdient lobende Erwähnung. Eine vortreffliche „Rigoletto"-Neueinstudierung zeigte die hiesige Oper auf der Höhe ihrer ungewöhnlichen Leistungsfähigkeit, von der auch die „Meistersinger"- und „Siegfried"-Aufführungen Zeugnis ablegten.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Unser diesjähriges Opernensemble hat in Rosine von Kirchfeld eine hervorragende Koloratursängerin, in Else Hache eine gesanglich wie darstellerisch ausgezeichnete Soubrette und in Hermann Hans Wetzler einen Kapellmeister erhalten, dessen Leitung den temperamentvollen, feinsinnigen Musiker erkennen läßt. Daß Direktor Julius Otto noch unsere deutschen Meister zu ehren weiß, lehrt ein Blick auf den Spielplan, der bisher Mozart („Figaros Hochzeit"), Beethoven („Fidelio"), Wagner („Der Fliegende Holländer", „Tannhäuser", „Lohengrin", „Meistersinger", „Walküre" mit Henriette Mottl-Standthartner als ganz im Bayreuther Stil gehaltener Sieglinde), Lortzing („Zar und Zimmermann", „Undine"), Meyerbeer („Hugenotten"), Flotow („Martha"), Neßler („Der Rattenfänger von Hameln"), d'Albert („Tiefland") brachte. Die Jungitaliener waren durch Mascagni („Cavalleria rusticana"), Leoncavallo („Bajazzo") und Spinelli („A Basso Porto"), französische Komponisten mit Bizet's „Djamileh" und „Carmen" vertreten. In der Operette hatte — neben Strauß' „Wiener Blut", Léhars „Lustige Witwe", Straus' „Ein Walzertraum" — „Baron Trenck" (Der Pandur) von Felix Albini durch das unterhaltende Libretto und die sich über das gewöhnliche Niveau erhebende Musik Erfolg. Sigrid Arnoldson stellte sich in jeder Hinsicht als eine ideale Mignon dar, war aber nach ihrem ganzen Naturell keine Regimentstochter.

Ferdinand Schemensky

ESSEN: Die Weihnachtszeit ließ nicht viel Taten reifen, zumal d'Albert's „Tiefland" den Spielplan vollkommen beherrscht, und daher die sonstigen Kassenmagnete nicht bemüht zu werden brauchen. Der „Barbier von Bagdad" weckte abermals freudiges Willkommen und viel Heiterkeit, und Webers „Oberon" in der Originalausgabe bot sich in schöner Aufführung als rechte Festoper dar. Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Daß man Marx Möllers Weihnachtsmärchen „Sonnengückchen", mit Musik von O. Findeisen, gegenwärtig im Opernhaus vorführt, kann mit lobender Erwähnung der Wiedergabe hier verzeichnet werden. Weitere Betrachtungen wären nur noch anzuknüpfen über die zunehmende Versandung des Genres, und diese gehören in der Hauptsache auf ein anderes Forum, als auf dasjenige der „Musik". Hans Pfeilschmidt

GENF: Über die bis jetzt stattgefundenen Aufführungen ist nicht viel zu berichten; es wurde Gutes, Mittelmäßiges und zum Teil auch Schlechtes geleistet. Als Novität gelangte „Cherubin" von Massenet zur Aufführung. Neueinstudiert wurden Glucks „Orpheus" und der „Tannhäuser". Hervorragend war wie immer unser vortreffliches Theaterorchester.

Prof. H. Kling

HAAG: Unsere Opernwelt steht im Zeichen der Operette. Léhar und kein Ende! Ausgenommen eine Vorstellung von Charpentier's „Louise" und Puccini's „Tosca" blieb die Französische Operngesellschaft im Geleise des traditionellen Repertoires. Weiter ist nur zu erwähnen eine Aufführung von Zöllners „Versunkener Glocke" durch die Gesellschaft De Noud. Nederlandsche Opera in deutscher Sprache unter persönlicher Leitung des Komponisten. Die Aufführung entsprach teilweise hohen Anforderungen; von den Hauptpersonen zeichnete sich Herr Moal als Heinrich aus; er löste seine schwere Aufgabe besonders darstellerisch sehr gut. Der Komponist-Dirigent wurde vom nicht zahlreichen Publikum äußerst lebhaft gefeiert. Aber Léhar und Fall sind unbedingte Herrscher: „Die lustige Witwe" und „Die Dollarprinzessin" finden fast jede Woche ausverkaufte Häuser. Daß die Holländer „Pfennigfuchser" seien, wird Direktor Miksa Prager nicht behaupten ... Herman Rutters

KÖLN: Im Opernhause erschien nach zehnjähriger Zwischenzeit Wagners „Rienzi" in durchweg hervorragender Rollenbesetzung und unter Entfaltung einer geradezu großartigen Ausstattung. Otto Lohses Vorführung des Wagnerschen Jugendwerks bedeutet eine kunstfrohe und musikalische Tat von hoher Eindruckskraft. Unter den Solisten errang sich Alice Guszalewicz als Adriano die Palme des Abends. Orchester und Chöre hielten sich vortrefflich, das Ensemble war als solches tadellos, und so konnte es zu einem großen Erfolge kommen. Paul Hiller

MAILAND: Samstag, den 19. Dezember, wurde die diesjährige Saison der Mailänder Scala mit einer Aufführung von Spontini's „Vestalin" eröffnet. Es war ein denkwürdiges Ereignis, denkwürdig vor allem für den Musikhistoriker, der sich mit einem Schlage in eine Welt zurückversetzt sah, die vor hundert Jahren entstand, in mächtigem Siegeszuge fortschritt, um schon nach Jahrzehnten in trostlose Vergessenheit zu geraten. Angesichts der hervorragenden Qualitäten dieses unsterblichen Werkes fragt man sich umsonst, wie es möglich war, daß es aus unserem Opernrepertoire verschwinden konnte, indes die Werke eines Rossini und Meyerbeer, die, von ihm zehrend, es bei weitem nicht erreichten, noch zum eisernen Bestand jeder Opernbühne gehören. Spontini's „Vestalin" ist ein Werk aus einem Guß, eine Oper, die in ihrem einheitlichen musikalischen Aufbau unendlich viel moderner ist als alle die Opern, die von ihr ausgingen und sich als „heroische Opern" gaben. Die Aufführung in der Scala zeigte, wie viel die nachspontinische Zeit diesem Werke zu verdanken hat, wie sich selbst Wagner seinem Einflusse nicht zu entziehen vermochte. Der ununterbrochene Fluß der Melodie, die harmonische Prägnanz, die sorgfältige Behandlung der Chöre, die reiche Orchestrierung,

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die hinreißende Leidenschaft und musikalische Charakterisierung der Personen — all das finden wir in ähnlicher Weise erst in den Werken Wagners wieder, hier freilich in letzter Vollendung. Spontini's Oper aber ist ein mächtiger Fels am Wege zu ihnen, der nicht zu umgehen ist, und so wäre es sehr zu wünschen, daß sich auch die deutschen Bühnen, und vor allem das Berliner Opernhaus, dessen genialer Leiter Spontini jahrelang gewesen, seiner wieder erinnerten. Sie würden dem Werke zweifellos noch besser gerecht werden, als dies eine italienische Bühne, wie diejenige der Scala, vermag. Freilich stehen dieser neben einem ganz hervorragenden Chorpersonal und einem erstklassigen Orchester Künstler zur Verfügung, um die sie manche erste Bühne beneiden dürfte — ich erwähne nur die stimmgewaltige Altistin Linda Micucci-Anelli (Großvestalin), die hervorragende Sopranistin Estei Mazzoleni (Vestalin) und den herrlichen Bassisten Nazzareno De Angelis (Oberpriester); der berühmte Heldentenor Emilio De Marchi (Licinius) ist nicht mehr, der er war —; aber allen diesen Kräften fehlen künstlerische Vertiefung und künstlerisches Zusammenspiel, die allein eine abgerundete, vollwertige Leistung erzielen könnten. Dazu kommt, daß der etwas oberflächliche Italiener im Theater hauptsächlich ein Amüsement sucht, was selbstverständlich auf Auffassung und Aufführung eines Werkes zurückwirken muß. So konnte die Aufführung in der Scala einen deutsch empfindenden Zuschauer nur teilweise befriedigen. Rein und vollendet sangen die Chöre, mit feinem Verständnis leitete Maestro Edoardo Vitale das große Orchester, und herrlich sangen die Mazzoleni, Micucci-Anelli, De Angelis usw. Aber den meisten Darstellern fehlte die Innerlichkeit; sie bewegten sich oft wie die Kinder, wie mechanische Figuren, unbeholfen und unwahr. Und unbeholfen und unwahr war oft auch der szenische Apparat, der mehr durch die Quantität als durch die Qualität wirkte. So streiften die großen Aufzüge im ersten und im dritten Akte nicht selten die Grenze des Komischen, während das Auftreten des Licinius im letzten Akte vollständig mißlang und der Schluß durch die Wiedergabe der Szene im Haine der Cythere stark abfiel. Abgesehen von diesen Stellen, deren Mißlingen auch im Verhalten des Publikums seinen Ausdruck fand, hatte die Oper einen recht warmen Erfolg. Dr. S. Marcus

NEW YORK: „Tiefland" hat es nur auf fünf Vorstellungen gebracht: drei in New York und je eine in Brooklyn und Philadelphia. Für diese Novität war Dippel verantwortlich. Die erste Novität seines Partners, Gatti Casazza, hat aber noch viel weniger gefallen. „Le Villi", Puccini's Erstlingswerk, hätte es kaum auf zwei Vorstellungen gebracht, wenn der schlaue Direktor nicht am selben Abend „Cavalleria rusticana" mit Caruso, Destinn, Gay und Amato aufgeführt hätte. Durch solche Taktik konnte er sogar 7 $ statt 5 $ für einen Parkettsitz verlangen, besonders da Caruso zum ersten Mal als Turiddu auftrat. „Le Villi" ist schwach, aber für Musiker dadurch interessant, daß es den Beweis liefert, daß Mascagni nicht der Erste war, der den „jungitalienischen" Stil anwandte. Wir haben jetzt, außer „Edgar", alle Puccinischen Opern in unserem Repertoire, und sie erzielen die größten aller Einnahmen. Puccini ist entschieden der Held des Tages; man kann aber getrost sagen, daß, wenn Caruso und Geraldine Farrar nicht hier wären, Wagner, wie überall, triumphieren würde. Erstklassige Wagnersänger und -sängerinnen sind leider kaum mehr aufzutreiben. Knote und Burrian sind nicht zu haben, Burgstaller ist immer indisponiert, es bleibt also nur Schmedes, der zwar hier gefallen hat, nicht aber als einer der Größten angesehen wird. Unter Toscanini haben wir eine gute „Götterdämmerung"-Aufführung erlebt. Der Italiener dirigierte das ganze Werk auswendig, mit vielem Schwung, guter Schattierung und spezieller Betonung des Melos. — Im Manhattan Opernhaus macht Hammerstein gute Geschäfte mit Tetrazzini und Melba, die sich mit Novitäten nicht abgeben. „Thais" und „Hoffmanns Erzählungen" machen, wie im vorigen Jahr, immer volle Häuser, dank hauptsächlich der wundervollen Leistungen von Maurice Renaud. Eine interessante Novität, Massenet's „Jongleur de Notre Dame", hat gut gefallen und schon ein halbes Dutzend Wiederholungen erlebt. Henry T. Finck

PARIS: Endlich ist es dem englischen Komponisten Isidore de Lara, der eigentlich Cohen heißt, noch vor dem fünfzigsten Jahre gelungen, in der Komischen Oper aufgeführt zu werden. Lange Zeit galt er nur an der azurblauen Küste für einen großen Mann, und das schadete ihm anderwärts, weil man seine dortigen Erfolge zu sehr dem Einflusse der nunmehr geschiedenen Fürstin von Monaco zuschrieb. Seine „Messaline" von 1899 brauchte vier Jahre, um von dort in das damalige Théâtre Lyrique der Gaîté in Paris zu gelangen, wo sie nur neunzehn Vorstellungen fand. Für das savoyische Bauerndrama „Sanga" war der Gang etwas rascher und das Ziel bedeutender. Es wurde 1906 in Nizza gegeben und hat am 28. Dezember in der Komischen Oper Aufnahme gefunden. Lara ist vor allem Melodiker und tut sich etwas darauf zugute. In „Sanga" empfand er aber doch das Bedürfnis, auch als Symphoniker zu glänzen, weil das ziemlich magere Textbuch von Morand und P. de Choudens einer gewissen Aufpolsterung zu bedürfen schien und die erhabene Gebirgsnatur die nötige tonmalerische Symbolik hergab. Leider muß man aber auch von Lara sagen: „Doch seine Saiten tönen nur Wagner im Erklingen". Das Orchester der Komischen Oper tat zwar unter Ruhlmann mehr als seine Schuldigkeit, aber das Publikum konnte sich doch nicht für diese geräuschvollen Wagnerismen erwärmen. Die Handlung beschränkt sich darauf, daß der tyrannische Vater die Magd Sanga vom Hofe jagt, weil sein Sohn sie heiraten will, und diesen zwangsweise mit seiner Cousine verlobt. Eine furchtbare Überschwemmung bringt die Familie in Todesgefahr. Sanga führt einen Kahn herbei, rettet aber nur den jungen Mann. Dieser ist verzweifelt über das Ertrinken von Vater und Cousine, und deshalb ertränkt sich Sanga freiwillig mit ihm. Es versteht sich fast von selbst, daß Direktor Carré die Gewitternacht im Hochgebirge des zweiten Aktes und die Überschwemmung des vierten prachtvoll inszeniert

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat; aber warum hat er seine Künste nicht an einem besseren Gegenstand angewandt? Immerhin darf man Lara auch hier nachrühmen, daß er drei oder vier gute volkstümliche Liedsätze geschrieben und den außerordentlich kräftigen dramatischen Sopran von Anthelmine Chenal besser zur Geltung brachte als andere moderne Komponisten. Auch der bewährte alte Bariton Fugère, der leider nächstens von der Bühne zurücktreten wird, schien mehr Stimme zu haben als sonst, in der Partie des alten Bauern, der abwechselnd eine ganz gemeiner Geizhals und ein tiefer ländlicher Philosoph ist. — Das Programm einer Galavorstellung stellt gewöhnlich den Gipfel der Verlegenheit und der Langeweile dar. Ausnahmsweise ist es aber dem Musikalienhändler und Impresario Astruc gelungen, im Auftrag der Pariser Presse, die etwas für die Brandgeschädigten von Konstantinopel tun wollte, mit den reichen Kräften der Großen Oper eine hübsche Idee durchzuführen. Goethes „Faust" wurde in der Wiedergabe von vier verschiedenen Komponisten dargeboten. Wagner lieferte die Ouvertüre, die freilich nicht zu seinen bedeutendsten Werken gehört; Berlioz den Keller Auerbachs, den ungarischen Marsch, die Gewissensbisse Gretchens und die Anrufung Fausts an die Natur; von Gounod entlehnte man die Gartenszene, die Kirchenszene, die Walpurgisnacht und das Schlußterzett; Boito mußte sich mit dem Monolog Gretchens im Gefängnis begnügen. Vielleicht hätte man besser daran getan, eher bei dem allzubekannten Gounod zu sparen, denn die szenischen Darbietungen von Berlioz und Boito übten, weil sie weniger gewöhnlich sind, viel größere Wirkung aus. Es kam freilich dazu, daß die beiden beliebtesten Gesangskräfte der Oper, der Tenorist Alvarez und die Sängerin Bréval, nur für Berlioz eintraten. Im ganzen hörte man fünf verschiedene Gretchen, vier Fauste und vier Mephistos. Alle diese Sänger genügten ihren Aufgaben so ziemlich, und das stellt dem Personalbestand der Großen Oper jedenfalls ein gutes Zeugnis aus.

Felix Vogt

PRAG: Der zweite Weihnachtsfeiertag brachte die Erstaufführung von Ziehrers Operette „Der Liebeswalzer". Man weiß, daß Wien den Operettenmarkt beherrscht, daß über die deutschen Bühnen nur jene Operetten gehen, denen das Wiener Imprimatur erteilt wurde. Aber seitdem der Operettenschund der letzten Jahre die erschreckende Sterilität der Wiener Operettenmusik handgreiflich dargetan hat, ist man skeptisch geworden. Nicht als ob der Geschmack des Publikums sich gebessert hätte! So weit sind wir leider noch nicht. Aber die komponierenden Herren an der schönen blauen Donau haben sich früher zu sehr gehen lassen, als daß die Reaktion hätte ausbleiben können. Nun stellt man wieder Forderungen an die Handlung und die Musik, verlangt zum mindesten, daß die Handlung lustig sei und die Musik Physiognomie habe. Die neue Operette bleibt nach beiden Richtungen viel schuldig. Die Handlung der Herren Robert Bodanzky und Fritz Grünbaum ist zwar sehr verwickelt, aber viel zu wenig witzig, im ersten Akt direkt langweilig. Sie zu erzählen ist überflüssig. Man weiß ja, nach welchem Rezept in der Operettenküche gekocht wird. Schließlich kriegen sich doch alle. Von Ziehrers Musik ist nicht viel zu sagen. Der Liebeswalzer ist ganz verunglückt — der Erschlager der Operette. Besser stehts um ein Duett „Da drinnen steckt etwas" und das Fiakerlied im dritten Akt, darin die Wiener Gemütlichkeit wieder gebührend unterstrichen wird. Der Erfolg war äußerlich betrachtet freundlich, einige Nummern wurden bei guter Aufführung teilweise wiederholt.

Dr. Ernst Rychnovsky

ST. PETERSBURG: In den letzten Wochen gab es in der Kaiserlich Russischen Oper zwei bemerkenswerte Ereignisse. Das Wiederauftreten Schaljapin's nach seiner Rückkehr aus Südamerika stellt alles in den Schatten. Die gesamte Kritik preist die Darstellungen dieses genialen Sängers als das Höchste, was die moderne Bühne überhaupt aufzuweisen habe. Das zweite Ereignis war die „Walküre"-Aufführung zum Benefiz des Hofopernorchesters unter Nikischs Leitung.

Bernhard Wendel

SCHWERIN i. M.: Der „Ring" bewährte unter Willibald Kaehlers Direktion seine außerordentliche und starke Wirkung; als echt künstlerische Leistungen heben wir Karl Langs Loge, Siegmund und Siegfried hervor. Verschiedene Gastspiele gaben auch in diesem Zeitabschnitt den Vorstellungen das Gepräge; als ersten Bariton verpflichtete man Mohwinkel, für das lyrische Fach wird unser Landsmann Kruse ein schönes Organ bringen, und in Frl. Wagner-Altenburg ist eine stimmlich reich begabte erste dramatische Sängerin gewonnen. Hat man endlich Vertreterinnen für die Soubrette und den jugendlich dramatischen Sopran gefunden, so ist das Probesingen zum Abschluß gelangt, und fünf neue Mitglieder werden im nächsten Jahre das Solopersonal verjüngen.

Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Die ungewöhnlich rührige Arbeit in den Theatern fährt immer im gleichen, fast beängstigenden Tempo fort. Wöchentlich acht Opernvorstellungen ist doch ziemlich viel für eine Stadt von 300 000 Einwohnern, die außerdem an ein ganzes Dutzend Theater ihre Steuer zahlen. Die Konkurrenz würde wohl mörderisch sein, wäre nicht ein einziger Mann der allmächtige Beherrscher der Mehrzahl dieser Thaliatempel. Albert Ranft, der jetzt auch auf drei Jahre zum Chef des Königlichen Theaters ernannt worden ist, hat als solcher ein glänzendes Debüt gegeben. Außer den in meinem vorigen Bericht erwähnten Novitäten ist eine stattliche Reihe älterer Werke neu einstudiert und inszeniert worden. Wir nennen z. B. „Die Stumme" von Auber, „Der Postillon", das leichtblütige Werk Adams, und die schwedische romantische Oper „Waldemar" von Andreas Hallén, die sich hier stets großer Popularität erfreut hat. Drei Kapellmeister verteilen unter sich die Arbeit: Armas Järnefelt, Meißner und Berens. — Aino Ackté und die in Stockholm geborene, aber bisher nie hier gehörte Sängerin Signe Rappe gastierten. Diese erfreute uns als Margarete, Elsa, Senta und Aida mehr als mit ihrer Salome.

Ansgar Roth

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

WEIMAR: Eine sich im Rahmen des Hoftheaters etwas sonderbar ausnehmende Uraufführung ist zu verzeichnen: „Schneider Fips", Singspiel in einem Aufzug nach einem Lustspiel Kotzebue's von H. von Wentzel, Musik von Victor Holländer. Es ist ein lustig harmloses Operettchen wie viele andere auch und ein echter Holländer mit seinen Vorzügen und seinen Schwächen. Gespielt und gesungen wurde im Ganzen gut, die Mehrzahl des Publikums amüsierte sich, und damit war ja wohl auch der Zweck erfüllt. Darsteller und Komponist konnten sich vor der Rampe verneigen. Zusammen mit diesem Werkchen der leichten Muse wurde, neu einstudiert, Brülls stark sentimentales, unserem heutigen Geschmack nicht mehr recht zusagendes „Goldenes Kreuz" unter Elsmanns Leitung gegeben. — Die letzten Wochen vor Weihnachten brachten, der Zeitstimmung Rechnung tragend, Werke märchenhaften Charakters. So Lortzings „Undine" mit Frl. Dufau als reizender Vertreterin der Titelrolle, Humperdincks „Hänsel und Gretel" zusammen mit Bayers Balletdivertissement „Die Puppenfee" und vor allen Dingen, jedoch leider nur einmal, zur 50jährigen Wiederkehr des Tages der Erstaufführung Cornelius' prächtigen „Barbier von Bagdad" in der Originalfassung mit Gmür als unschuldsvollstem und jüngstem der sieben Brüder. Voraus ging der in allen Teilen gut vorbereiteten, unter der temperamentvollen Leitung Raabes stehenden Aufführung die von Mottl bearbeitete D-dur Ouvertüre, der ein launiger Festprolog von Carl Maria Cornelius folgte, trefflich gesprochen vom Jubilar selber (Gmür). Der erste Weihnachtsfeiertag bescherte uns noch eine Aufführung der „Meistersinger" in teilweiser Neubesetzung unter Raabes Leitung. Carl Rorich

ZÜRICH: Der stärkste Opernerfolg bleibt trotz aller Einreden gegen das kriminalistische Libretto Puccini's „Tosca", von der man verschiedene sehr gute Aufführungen erlebte. Als Scarpia wechselten unsere beiden Baritone, Klinghammer und Fußperg, beide mit gutem Gelingen. Die Tosca gab Emmy Schwabe mit Temperament und den Mario Bernardo Bernardi mit bestem Gesangserfolg. Die Oper, die Lothar Kempter leitete, erfuhr eine sorgsame Ausstattung. Die Regie lag in bewährten Händen (Hans Rogorsch). — Neuerdings bringt man — es geschah auch schon früher — italienische Aufführungen der „Traviata", die sich dank einer tüchtigen Koloratursängerin, wie sie in Mary Scheider gefunden ist, eines starken Zuspruchs erfreuen. — In einer trefflichen Neueinstudierung kamen der „Liebestrank" Donizetti's und Lothar Kempters „Fest der Jugend", keine Kapellmeisteroper, sondern ein musikalisches Bühnenwerk, das den Weg nach den deutschen Theatern zu finden durchaus wert wäre. Gelegenheit, sich als feinen, stimmbegabten Sänger und guten Darsteller zu erweisen, hatte wiederholt der neue lyrische Tenor, Paul Seidler, ein ehemaliger Schauspieler. Dagegen waren wir auf der Suche nach einem neuen Heldenbariton nicht von Glück begünstigt. — Über eine Frage, die für unser Stadttheater von entscheidender Bedeutung ist, sind, wenn diese Zeilen erscheinen, die Würfel gefallen. Das Zürcher Volk hat dann hoffentlich seine Zustimmung gegeben, daß künftig die städtische Beihilfe von 20000 Fr. auf 50000 Fr. erhöht wird, was besonders mit Rücksicht auf die Gagenaufwendungen für die Oper unerläßlich ist. Die Leistungen des Theaters rechtfertigen jedenfalls alle Hoffnungen, die sich an die Erhöhung jeder Art von Zuwendungen knüpfen können. Dr. Hermann Kesser

KONZERT

ANTWERPEN: Aus der großen Zahl der Konzerte sind besonders hervorzuheben: ein gelungener Abend der Quartettvereinigung des Violinisten Marien, der nach zehnjähriger Abwesenheit aus Amerika als bedeutender Künstler zurückkehrte und durch Judels als herrlichen Liedersänger in seinem Konzert unterstützt wurde; ferner eine vorzügliche Aufführung von Bachs Johannispassion mit hervorragenden Solisten — Hill, de Haen, van Son und Zalsman — unter Leitung von Ontrop, dem ein nur kleiner, aber fein disziplinierter Chor zur Verfügung steht, und das Konzert der Deutschen Liedertafel, in dem Felix Welcker seine wackern Scharen in „Der Rose Pilgerfahrt" siegreich führte und Frau Cahnbley, Frl. Walther, Frau Honigsheim und Herr Moes als Solisten erfolgreich sich betätigten. — Die Gesellschaft „Nieuwe Concerten" vermittelte uns die Bekanntschaft mit Max Pauer, der außerordentlich gefiel, und bot im zweiten großen Abonnementskonzert unter Mortelmans Leitung neben Beethovens Achter den letzten Akt der „Götterdämmerung", in der Frau Leffler-Burckard als Brünnhilde und Urlus als Siegfried sich als herrliche Vertreter ihrer Partieen bewährten. Jene ersang sich vorher mit Webers Ozean-Arie einen ganz kolossalen Beifall. A. Honigsheim

BASEL: Seit Hermann Suter mit der sicheren Hand eines echten Künstlers die musikalischen Geschicke Basels leitet, hat sich auf allen Gebieten unseres Konzertwesens ein sehr bedeutsamer Um- und Aufschwung vollzogen, der ebenso sehr in der Zusammenstellung der Programme wie in den ganz vortrefflichen Leistungen des Orchesters zum Ausdruck kommt. Ohne das gute Alte irgendwie zu vernachlässigen, geht Suter mit Begeisterung an die Interpretation der neuen und neuesten Werke, und es ist ihm dank einer großen Zahl ausgezeichneter Aufführungen vollkommen gelungen, in weiten Kreisen ein lebhaftes und anhaltendes Interesse an der modernen musikalischen Produktion zu erwecken. So sind auch aus den Programmen der bisher veranstalteten Konzerte eine Reihe hervorragender neuer Werke zu nennen: Mahler war mit seiner vierten Symphonie, Sinigaglia mit der Ouvertüre zu „Le baruffe Chiozotte", Strauß mit „Macbeth" und Liszt mit der „Hunnenschlacht" vertreten. Das fünfte Symphoniekonzert hatte sogar ausschliesslich modernes Gepräge: Trauermarsch aus der Symphonie funèbre et triomphale von Berlioz, „Appalachia" von Delius, Violinkonzert von Jaques-Dalcroze (glänzend interpretiert von Felix Berber) und endlich das frische und temperamentvolle Vorspiel zur Oper „Der Simplicius" von Hans Huber. Die solistische

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mitwirkung bestritten erste Kräfte wie das Ehepaar Casals-Suggia, Julia Culp, die Brüsseler Sopranistin Eve Simony und der Pianist Artur Schnabel. — Von den sonstigen Konzerten verdienen besondere Erwähnung ein Beethoven-Abend von F. Lamond, die Kammermusik-Abende des Marteau-Becker-Quartetts und des Brüsseler Streich-Quartetts, ein Klavierabend von Rudolph Ganz und zwei Konzerte der 14jährigen Violinistin Vivien Chartres, die mit ihren wirklich phänomenalen Leistungen die sonst so kühlen Basler aus Rand und Band brachte. Dr. H. Stumm

BERLIN: Hermann v. Glenck gab als Dirigent des Philharmonischen Orchesters in der Philharmonie ein Konzert, in dem er Wagners „Meistersinger"-Vorspiel, Schuberts h-moll Symphonie, Beethovens große Leonoren-Ouvertüre und den „Till Eulenspiegel" von Richard Strauß zu Gehör brachte. Jedes dieser Musikstücke haben wir wiederholt von dem Königlichen wie von dem Philharmonischen Orchester unter ersten Meistern des Taktstockes so vollendet spielen gehört, daß ein so durchaus mittelmäßiger Dirigent wie Herr v. Glenck damit schweren Stand hatte. Gleich die ersten Takte des „Meistersinger"-Vorspiels klangen matt und lahm, die notwendigen Biegungen des Zeitmaßes gelangen nicht immer sicher, weder in der Wagnerschen noch in der Beethovenschen, am wenigsten in der Straußschen Musik. Außer den genannten Werken stand auf dem Programm noch eine „Carmen"-Paraphrase (Konzertwalzer), die sich Theodor Szanto für Klavier mit Orchesterbegleitung zurechtgeflickt hatte und deren Klavierpartie er selber spielte — ein Stück von recht niedrigem Niveau, das gar nicht in die vornehme Umgebung hineinpaßte; wie die Bizetschen Melodieen in das Prokrustesbett des Walzertaktes hineingezwängt waren, das klang wirklich recht gewöhnlich. Von besonderem Interesse im Programm war außerdem eine Rhapsodie Espagnole in vier knappen Sätzchen von M. Ravel, das Tollste von Unmusik, was ich bisher gehört, von einer Häßlichkeit der Harmonik, wie ich es bisher nicht für möglich gehalten hätte. Die Hauptrolle im Orchester spielen die Schlaginstrumente, die den winselnd herumirrenden Klanginstrumenten einen rhythmischen Halt geben. Tonsetzer modernster Richtung finden in der Partitur gewiß eine reiche Menge neuer Effekte ausgeklügelt. — Im Opernhause war der fünfte Symphonie-Abend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß zu einer Beethoven-Gedenkfeier gestaltet. Des Meisters Ouvertüre zu „König Stephan", dann die Ouvertüre, der türkische Marsch und der Festmarsch zum Festspiel „Die Ruinen von Athen", das Violinkonzert (Bernhard Dessau) und die B-dur Symphonie füllten das Programm, das trotz des nahen Weihnachtsfestes vor dichtbesetztem Hause gespielt wurde. — Auch Bachs Weihnachtsoratorium, das die Singakademie, wie alljährlich, aufführte, fand kaum einen Platz unbesetzt. Unter Georg Schumanns Leitung taten Chor und Orchester ihre volle Schuldigkeit. Von den Solisten zeichnete sich die Altistin Margarete Altmann-Kuntz durch Stilsicherheit und Klangschönheit des Organes aus; den Evangelisten sang Georg Walter, der übrigens auch die schwierige Arie in e-moll ganz vortrefflich vortrug. Den Sopran sang Meta Geyer-Dierich, den Baß Otto Süße. E. E. Taubert

Der hier noch ganz unbekannte russische Komponist Peter Schenk (geboren 1870), ein gewandter und intelligenter Dirigent, führte mit dem Philharmonischen Orchester eine Reihe seiner meist noch ungedruckten Orchesterwerke auf, die einander gar zu sehr ähnelten und in der melodischen Erfindung mitunter etwas weichlich waren; sie sind aber sehr geschickt aufgebaut und klangschön instrumentiert. Tschaikowsky ist der Leitstern des Komponisten, der im allgemeinen der älteren russischen Schule zuneigt. Auf Tonmalerei versteht er sich ausgezeichnet. Ich hörte das symphonische Märchen „Der Tränensee" (op. 52, 1908), die Fantasie „Visionen" (op. 24, 1893), die symphonische Dichtung „Hero und Leander" (op. 38, 1898), die in Rußland sehr beliebt sein soll, und die Suite „Lebensepisoden" (op. 45, 1902), die der Beachtung unserer Orchester ganz besonders empfohlen sei. — Die hier noch unbekannte Geigerin Ilona v. Regeczy, die mit dem ausnahmsweise von Michael Press geleiteten Blüthner-Orchester konzertierte, war dem Brahmsschen Konzert in keiner Weise gewachsen. — Der kaum 15jährige hochmusikalische Geiger Sascha Colbertson, den das Philharmonische Orchester begleitete, bot namentlich mit dem so überaus schwierigen fis-moll Konzert von Wieniawski eine ganz erstaunliche Leistung. — Achille Rivarde, dessen Haar schon ergraut ist, erinnerte nicht bloß äußerlich, sondern auch durch seine elegante, nie versagende Technik und seinen sich wunderbar einschmeichelnden süßen Ton an Sarasate in seiner besten Zeit; Künstler von der vornehmen Art dieses Pariser Geigers verdienen die größte Beachtung. — Entschiedene Fortschritte hatte die Geigerin Corinne Coryn gemacht, die mit dem beachtenswerten jungen Pianisten Kurt Börner auch einige Kammermusikwerke geschmackvoll vortrug. Wilh. Altmann

Auserlesenen Genuß, allerdings mit geringer Einschränkung, bereitete das Konzert des französischen Pianisten Robert Lortat-Jacob. Er steht vollkommen über seiner Aufgabe, die er geistig und technisch absolut beherrscht. Obgleich er nur Werke moderner Komponisten, nämlich Konzerte von Saint-Saëns (No. 4 in c-moll, op. 44), Grieg und Liszt (Es-dur) zum Vortrag brachte, halte ich minderwertige Leistungen bezüglich der sogenannten Klassiker seitens eines so ausgezeichneten Künstlers für ausgeschlossen. Zu wünschen bleibt eine Mäßigung im Anschlag, der oft hart und stechend ist. Herr Lortat stellt jedenfalls das Geistige bedeutend über das Pianistische. Da der Wohlklang in der Musik ebenfalls eine wichtige Rolle spielt, darf man ihn nicht völlig nebensächlich behandeln, solange die betreffenden Werke nicht einen das Häßliche schildernden Vorwurf haben. — Von zwei Cello-Debütanten ist Ewssei Beloussow wegen seines schönen Tones und verständigen Vortrages, verbunden mit großer Technik, zuerst zu nennen. Mit Kompositionen von Davidoff und Saint-Saëns (Konzerte in h-moll und a-moll), wie mit der Wald-Suite von Popper hatte er großen Erfolg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ihm gegenüber ist Rosa Brany noch Anfängerin. Aber sie hat viel Talent und dürfte es bei richtiger Beherrschung der Bogentechnik weitbringen. Sie zieht aus einem schönen Instrument einen gesangvollen Ton. Mit ihr zusammen trat der Baritonist Heinrich Appunn auf, dessen Gesangskunst noch nicht genügend entwickelt ist; die Aussprache ist gut, aber der Vortrag müßte pointierter sein. — Eine sehr eigentümliche Sängerin ist Hanna v. Wasielewski-Gründahl. Ihr Alt ist klein und ohne besonderen Reiz, die gesangliche Schulung reicht nicht aus, häufiges Detonieren zu verhindern. Sie erregt aber Aufmerksamkeit durch ihre weit vom Hergebrachten abweichende Vortragsart, die anfänglich wie gleichgültiges und oberflächliches Notensingen anmutet, bei längerer Beobachtung aber absichtlich auf einen so intimen, nonchalanten Ton gestimmt zu sein scheint, als ob Kindermärchen im engsten Familienkreise erzählt würden. Den Wunsch zu charakterisieren merkt man, es fehlt aber dazu an Deklamationskunst und Gefühlstönen. — Viel besser gefiel mir Charlotte Boerlage-Reyers, deren hellgefärbter Sopran wohl manchmal flach klingt. Lieder singt sie sehr verständig; bei einer Arie von Massenet jedoch befleißigte sie sich dem Anschein nach mit Bedacht eines unangenehmen Vibratos, nach dem Vorbilde schlechter französischer Sänger. Davon ist entschieden abzuraten. Arthur Laser

Gerda Rombells gesangliche Darbietungen reichten für den Konzersaal nicht hin. Auch bei Alfred Pellegrinis Violinspiel schien dies so; doch hinderte den Vortragenden ein Unwohlsein an möglicherweise sonst besserer Entfaltung seines Könnens. Alfred Schattmann

Einen ungewöhnlichen Eindruck hinterließ diesmal das Spiel Harold Bauers bei mir. Im Technischen tut er es den ersten gleich, hat aber zu all seinem virtuosen Können eine Persönlichkeit hinzuzusetzen, die ihn selbst aus der Reihe unserer sogenannten ersten Spieler heraushebt. Rein klanglich allein ist seine Spielleistung von ganz seltenem Zauber. Außer bei Pachmann hörte ich noch nicht wieder solche gesungenen Melodielinien. Alle Harmonieen verwebt Bauer aufs innigste und weichste, aber sie fließen ihm doch nie in- und durcheinander. Imponierend weiß er die Baßführungen zu geben, dort wo sie so vulkanisch rollen und grollen wie in Beethovens op. 111. Diese klanglich-dynamischen Vorzüge seines Spieles treten aber noch zurück gegen seine beispiellose Fähigkeit, den rhythmischen Pulsschlag feinfühlig zu dehnen und zu treiben. Er erreicht so eine Plastik im Motivleben, wie sie auf dem Flügel fast undenkbar erscheint. Sein Vortrag der F-dur Ballade von Chopin, oder des „In der Nacht" von Schumann erreichte Wirkungen, die ein großer Sänger mit seinen wirkungsvollsten Stücken kaum überbieten kann. Bauer zählt noch nicht zu den berühmten Spielern; ich zweifle aber nicht, daß dieser große Künstler bald seinen Weg machen wird. — Am Abende darauf ging es in demselben Bechsteinsaale sehr nüchtern zu. Anna von Gabain spielte ausdrucks- und kraftlos Stücke von Bach, als ob sie Etüden seien. Welch ein Mangel an Selbsterkenntnis, sich höchste Aufgaben zu stellen (Beethoven op. 106), wo die Begabung kaum zureicht, Werke der Kleinkunst einem größeren Zuhörerkreise zu vermitteln!

Hermann Wetzel

Anni Kalthoff-Theinhardt (Gesang) und Ludwig Kalthoff (Klavier) gaben, um es gleich zu sagen, ohne Berechtigung ein Konzert in der Singakademie. Der Sopran der Sängerin ist klangvoll und von einer gewissen einnehmenden Süßigkeit, die wohl für leichte anspruchslose Lieder genügt, aber nicht für Wolf und Strauß. Der Pianist besitzt weder die nötige Technik noch Geist genug, um in einem ernsten Konzerte sich zu produzieren. Was war das für eine Waldstein-Sonate!

Arno Nadel

BRESLAU: Wir sind wieder einmal ganz und gar in das konservative Fahrwasser hineingeraten. In den hinter uns liegenden sechs Abonnementskonzerten mit ca. 24 Programmnummern hat der Orchesterverein eine einzige belangreiche Novität, Charpentier's „Impressions d'Italie", aufgeführt. Im übrigen gehört der Konzertsaal auch bei uns — nach einem Worte Ernst Challiers im zweiten Novemberheft der „Musik" — den toten Komponisten. Im fünften Abonnementskonzert hörten wir drei Symphonieen (Mozart g-moll, Schubert h-moll und Brahms c-moll), und im sechsten wurde, erstens um einem tiefgefühlten Bedürfnisse abzuhelfen, zweitens weil wir in Breslau keine Oper haben, drittens aus anderen Gründen Beethovens „Fidelio" aufgeführt. Merkwürdig war dabei die Haltung des Publikums. Man wußte genau, daß man im Konzertsaal die Oper in unvollkommener Gestalt, ohne Bühnenillusion, auch ohne den verbindenden Dialog hören würde, und doch waren Generalprobe wie Aufführung ausverkauft! Wenn das Publikum derartig ultrakonservative Bestrebungen in solchem Maße unterstützt, dann können die lebenden Tonsetzer ihre Federn ruhig einrosten lassen. In der Aufführung waren gut Cäcilie Rüsche-Endorf und Mientje Lammen, vorzüglich Baptist Hoffmann (Pizarro) und gänzlich ungenügend Pennarini (Florestan). — Einen vortrefflichen Eindruck hinterließ wieder das Konzert des Plüddemannschen Frauenchors.

J. Schink

BUDAPEST: Den Höhepunkt der bisherigen musikalischen Saison bedeuteten, wie dies in der gesamten Presse einhellig betont wurde, die beiden Orchesterkonzerte, die der „Wiener Konzertverein" unter Leitung seines ständigen Dirigenten Ferdinand Löwe und des als Gast berufenen Dr. Richard Strauß veranstaltete. Die hohen künstlerischen Tugenden des Orchesters sind längst nach Gebühr geschätzt. Löwe entzückte vornehmlich durch den ungemein plastischen und temperamentvollen Aufbau des „Meistersinger"-Vorspieles, und die überaus geistvolle Ausgestaltung von Bruckners hier noch unbekannter Dritter Symphonie, die vielfach anregte, ohne ungeteilte Zustimmung zu finden. Der Strauß-Abend stand im Zeichen der Zelebritäts-Erwartung, wobei es zuweilen leise Ernüchterungen gibt. Strauß feierte mit „Don Juan" und „Tod und Verklärung", den zwei Trutzstücken milderer Observanz, als Komponist wie als Dirigent einen vollen Triumph;

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

seine Interpretation der „Eroica“ aber, weit mehr von Intellekt durchleuchtet, als von Empfindung durchwärmt, fanden wir willkürlich-modern, das Gesamtbild der naiven Größe des Tonwerks durch kleine Absichtlichkeiten getrübt. — Unsere Philharmoniker brachten in ihrem letzten Konzert als Novität eine „Sinfonietta“ von Rudolf Novacek für Blasorchester, ein harmloses, aber anmutiges Stück mit viel rhythmischem Witz und hübschen koloristischen Effekten. In demselben Konzert erwies sich Artur Schnabel mit dem meisterhaften Vortrag von Brahms' d-moll Konzert auch vor uns als pianistische Künstlerindividualität von vornehmster Art. — Von solistischen Darbietungen genossen wir — die erlittenen seien wohltätig vergessen! — Liederabende von Charles Cahier, einer Französin, und Ilona Durigo, einer Ungarin von edelstem deutschen Stilempfinden, ein Violinkonzert der poetisch beseelten italienischen Geigerin Armida Senatra und einen angenehmen Klavierabend des künstlerisch ernsten Akademieprofessors Arnold Székely, unter dessen Vortragsstücken ein Programmwalzer („Mein Liebchen tanzt!“) von Béla Bartók, einem hochbegabten, aber dem wahnwitzigsten künstlerischen Sansculottismus verfallenen Tondichter, den ironischesten Heiterkeitserfolg erzielte.

Dr. Béla Diósy

DORTMUND: Einen eigenartigen Genuß bereitete uns eine Vereinigung des Konzertvereins Stockholm, die einen interessanten Einblick gewährte in die nordische Gegenwartsmusik mit ihrem harmonischen Reichtum, ihren rhythmischen Feinheiten und oft delikaten Schönheiten. Unter Tor Aulins Leitung kamen außer der älteren C-dur Symphonie von Berwald eine Phantasie mit Chor „Midvinter“ von Stenhammar, ein Taumel heidnischen Tanzes, in den ein altchristliches Weihnachtslied hineinklingt, eine sehr ans „Rheingold“ anklingende Suite „Waldemarssage“ von Hallén, eine schwedische Rhapsodie „Midsommervaka“ von Alfvén, das Johannisfest als Überbleibsel des alten heidnischen Sonnenkultus unter Benutzung von nationalen Weisen und Tänzen schildernd, zu lebenswarmer Ausführung durch Hüttners Philharmonisches Orchester. Eine Anzahl Lieder von Sjögren, Peterson-Berger u. a. wurden von Dagmar Möller mit intimem Ausdruck, von Erik Elfgren mit kraftvollem Wohllaute vorgetragen. — Direktor Holtschneider hatte in emsiger Arbeit Haydns „Jahreszeiten“ vorbereitet, die denn auch durch den Chor zu blühendem Leben erhoben wurden. Solistisch wirkten mit Frau Brügelmann und die Herren Scherer und Mostyn-Bell. — Im dritten Krüger-Konzert feierte Frida Hempel einen großen Triumph ihrer schillernden Gesangstechnik durch die Wiedergabe einiger Arien aus „Rigoletto“ und „Lucia“, während Julius Klengel in Bachs vierter Suite für Cello allein und kleineren Solostücken sich als vornehmer Künstler erwies. Die Egmont-Ouvertüre und Tschaikowsky's „Italien“ rahmten die Soli wirksam ein. — Der Musikverein führte unter Prof. Janssen Bachs h-moll Messe zum ersten Male in Dortmund auf. Bei Sicherheit, Frische und Wohlklang in den Chören hinterließ das Werk einen nachhaltigen Eindruck. Hervorragend unter den Solisten waren die Damen Noordewier-Reddingius und de Haan-Manifarges, weniger die Herren Heydenbluth und Göpel. Das Orchester und die Instrumentalsolisten stellten unsere Philharmoniker.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Im dritten Hoftheaterkonzert der Serie B kam als Neuheit der symphonische Prolog zu „Antonius und Kleopatra“ von Wladimirowitsch Youferoff erstmalig zu Gehör, ein inhaltlich nicht bedeutendes, aber geschickt gearbeitetes Orchesterstück, das unter Schuchs Leitung von der Königlichen Kapelle glänzend gespielt und vom Publikum freundlich aufgenommen wurde. Solistin war Kathleen Parlow, die hervorragende Geigerin, die wieder einen stürmischen Erfolg mit gutem Recht erntete. — Das Petri-Quartett machte seine Hörer mit dem Komponisten Leo Weiner bekannt, dessen Streichquartett Es-dur zweifellos lebhaft interessierte, wenn es auch keine innere Anteilnahme auszulösen vermochte. Dazu ist es zu sehr gemacht, zu wenig aus der Seele seines Schöpfers heraus geboren; vor allem wirkt das Bestreben, dem Werke ein ungarisches Kolorit zu geben, ziemlich aufdringlich, da der Komponist dabei nicht über die Äußerlichkeiten hinauskommt. — Hervorzuheben ist noch der Klavierabend von J. Vianna da Motta, den man als einen glänzenden Virtuosen und stark empfindenden Künstler von lebendiger Eigenart aufs neue schätzen lernte. Als ein besonderer Vorzug seines Spiels sei sein sparsamer Pedalgebrauch genannt, wodurch er sich vorteilhaft von den meisten Pianisten unterscheidet.

F. A. Geißler

ELBERFELD: Mit den beiden ersten Abonnementskonzerten der Konzertgesellschaft erzielte Dr. Hans Haym vollen Erfolg. Im ersten waren es Haydns ewigjunge „Jahreszeiten“, die durch Chor, Orchester und die Solisten: Johannes Messchaert, Anna Stronck-Kappel und Richard Fischer die denkbar beste Wiedergabe fanden. Vorzüglich gelang auch das zweite, das einen romantischen Charakter trug, und in dem Hegars „Das Herz von Douglas“ durch den Lehrergesangverein und mit Rudolf von Milde als Solisten, sowie Mendelssohns „Die erste Walpurgisnacht“ zur Aufführung kamen. — Im ersten Solistenkonzert spielte Eugène Ysaye Violinkompositionen von Händel, Brahms und Franck in gleicher Vollendung, während Elena Gerhardt in Liedern von Brahms und Wolf als Sängerin sich hier aufs vorteilhafteste einführte. Waren im zweiten Solistenkonzert die pianistischen Darbietungen von Elly Ney sehr ungleich, so konnte man Dr. Felix von Kraus besonders in pathetischen und ernsten Gesängen als einen Meister des Vortrags bewundern. Hans Haym war am Flügel ein vornehmer Begleiter. Im Konzert des Lehrergesangvereins, in dem auch Maria Freund (Gesang) und Bram-Eldering (Violine) Gutes boten, zeigte sich der Verein unter Dr. Haym in Volksliedern und größeren Chören auf seiner Höhe. Den instrumentalen Teil des Bußtagskonzerts bestritten Ewald Flockenhaus und Alfred Saal in meisterlichen Orgel- und Cellovorträgen, den vokalen Elisabeth Frerichs (Alt) in tiefempfundenen Gesängen. — Lebhaften

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zuspruchs erfreuen sich in dieser Saison auch die volkstümlichen Symphoniekonzerte des Städtischen Orchesters unter Leitung von Hans Haym. Ferdinand Schemensky

FRANKFURT a. M.: Die letzten großen Konzertabende 1908 wurden vom Museum und vom Sängerchor des Lehrergesangvereins ausgerichtet. Letzterer feierte Felix Mendelssohn in einer mit allem Ernst studierten Aufführung der wenn nicht stilvollen, so doch höchst klangvollen „Antigone"-Musik mit verbindendem, vom hiesigen Stadttheatermitglied Pfeil rezitiertem Text. Von großer Stileinheit war das Museumsprogramm, das Rimsky-Korssakow's poetische, nur im besten Sinn pikante Tondichtung „Scheherazade" brachte, ferner Tschaikowsky's geräuschvolle und ziemlich oberflächliche Ouvertüre „1812", und zwischen beiden Rachmaninoff's Klavierkonzert in c-moll, dessen Solopart der Komponist selbst spielte. Er gewann sich als Tonschöpfer wie als Pianist hohe Sympathieen und durfte nicht ohne Zugabe wieder scheiden; müssen doch auch Sätze wie das Lento seines Konzerts, sowie No. 1 und 3 der „Scheherazade" der russischen Tonkunst warme Freunde werben! — In Person als Klavierinterpret stand auch Heinrich Schalit für sein neues Klavierquintett B-dur ein, das das Rebnersche Quartett an seinem letzten Abend aus dem Manuskript spielte. Man machte mit dieser inhaltreichen und charakteristischen Schöpfung nicht minder gute Erfahrungen, als mit einem eigenartigen Quartettsatz von Balfour-Gardiner, der freilich dem Ohre mehr sagt als dem Geist. — Eine anerkennenswerte Neuheit bot auch die Frankfurter Triovereinigung mit dem Klavierquartett op. 75 von R. Fuchs, während sich die Quartettunion, die W. Post als Primgeiger hat, besonders durch Saint-Saëns' Sextett op. 65 ein Verdienst erwarb. — Gedenken wir noch eines Liederabends der Frau v. Bertrab-Bertrand und ferner auch einmal der Aufführungen des Hochschen Konservatoriums. Die neue Leitung (Prof. Iwan Knorr) veranstaltete bisher deren zwei und gab in ihren Programmen deutlich zu verstehen, daß sie neben der bisherigen gewissenhaften Pflege der klassischen Musik auch diejenige der modernen Richtung im Auge hat. Ein willkommen zu heißender Wandel der Dinge. — Auch eines Kirchenkonzertes wäre diesmal zu gedenken: um seines originellen Programmes willen, das lauter Nummern enthielt, die von in Frankfurt tätig gewesenen Komponisten des 17. und 18. Jahrhunderts stammten. Natürlich war da auch der verdienstvolle und gescheite G. Ph. Telemann vertreten.

Hans Pfeilschmidt

GENF: In den Monaten November und Dezember wurde hier eine reiche Tätigkeit entfaltet. Im zweiten Abonnementskonzert kamen zur Ausführung: Ouvertüre zu „Iphigenie in Aulis" von Gluck; das Konzert für Violoncello (Heinrich Kiefer) von Schumann, „Don Quixote" von Strauß. Den Beschluß bildete Webers „Freischütz"-Ouvertüre. Das dritte brachte „Penthesilea" von Hugo Wolf, das Klavierkonzert in A-dur (Arthur Friedheim) von Liszt, sowie Brahms' Erste. Das vierte bot: Bruchstücke aus „Lohengrin" (die Damen G. Jaeger, F. von Fangh und der Gemischte Chor Chant sacré) und die zweite Symphonie von Mahler, die zu Betrachtungen allgemeiner Art Anlaß gab. Es ist sicherlich ein künstlerisch hervorragendes Werk eines sehr bedeutenden Talents. Leider sind aber die musikalischen Ideen an und für sich weder prägnant noch besonders originell. Das Scherzo darf als Treffer bezeichnet werden. Um sich von der Bedeutung des Tonsetzers ein einheitliches Bild zu entwerfen, müßte man die anderen Symphonieen Mahlers hören. Das Werk hat im übrigen ganz entschieden gefallen. Bernhard Stavenhagen erntete stürmische Ovationen. — Neu für uns war das Auftreten der Herren Amédée und Maurice Renchsel aus Lyon, die mit erstaunlich reifen Darbietungen eigener Kompositionen (u. a. eines Klavierquartetts, eines Konzertstücks für Violine, einer Sonate für Klavier und Cello, eines Klaviertrios) einen ganz außerordentlichen Erfolg erzielten. Das Konzert fand bei freiem Eintritt statt, und das ist den Künstlern hoch anzurechnen, selbst wenn ihr ausgezeichnetes Spiel, sowie die inhaltsvollen, bedeutenden Kompositionen ihnen nicht von selbst die Sympathie des Publikums gesichert hätten. — Kammermusikaufführungen veranstalteten: das Berber-Quartett, das Pollak-Quartett; ferner ist zu erwähnen ein Sonatenabend von Stavenhagen und Berber, — alles von bestem Erfolg gekrönt. — Sehr interessant waren auch die zwei Séances de Sonates für Klavier und Violine (Ecole française moderne) von Paul Viardot (Violine) und Charles Delgouffre (Piano). — Die Société de Chant sacré, unter Leitung von Domorganist Otto Barblan, bot eine beachtenswerte Vorführung von Kirchenmusik aus alter und neuer Zeit. — Stefi Geyer (Violine) und Max Behrens (Piano) haben einen ganz bedeutenden Erfolg errungen. — Anläßlich der Weihnachtsfeier veranstaltete Otto Barblan in der Kathedralkirche ein Weihnachtskonzert. Als Mitwirkende standen ihm Felix Berber und Francis Thorold (Bariton) zur Seite. Das Programm brachte Werke von J. S. Bach, Händel, César Franck, Grieg und Barblan. Prof. H. Kling

HEIDELBERG: Meinem letzten Bericht ist ergänzend nachzutragen, daß die im Schlußsatz erwähnte Vorführung — „Rhythmische Gymnastik usw." — von Jaques-Dalcroze selbst mit einigen Genfer Schülerinnen geschah, und daß eine ähnliche Veranstaltung, geleitet von Fräulein L. Stengel, früher stattfand. — Im dritten Bachvereins-Konzert spielte Marteau geistreich und berückend schön die Solostimme im Violinkonzert von Reger. Die sehr starke Heidelberger Reger-Gemeinde ließ sich freudig überzeugen vom hohen Werte des neue Bahnen wandelnden, inhaltlich und der Form nach riesigen Werkes. Begonnen wurde der Abend stilgemäß mit Brahms' „Erster", geschlossen mit Regers Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven (op. 86), letztere ausgeführt vom Komponisten, der auch sein Violinkonzert dirigierte, und Philipp Wolfrum. Das vierte Bachvereins-Konzert brachte Orchesterwerke von A. Borodin, Grétry und Debussy und virtuos vorgetragene Koloratur-Gesangsstücke von Grétry, Jomelli und Saint-Saëns durch Eve Simony (Brüssel). Bachs „Weihnachtsoratorium" (4., 5.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und 6. Teil), an zwei aufeinanderfolgenden Tagen, jedesmal vor ausverkauftem Hause stimmungsvoll aufgeführt, beschloß die erste Hälfte der Konzertreihe. — Direktor Seelig setzte seine Kammermusik-Produktionen, diesmal mit dem Gebrüder Post-Quartett, erfolgreich fort. Zum Vortrag gelangten Werke von Neal, Beethoven (op. 95) und das e-moll Quintett von Sinding. Zahlreiche Solistenkonzerte fügten sich an. Karl Aug. Krauß

JOHANNESBURG: Die Hochflut der Konzerte ist nun vorüber, und wenn man zurückblickt, so läßt sich seit dem Erscheinen des Hambourg-Quartetts, das bei ziemlich leeren Häusern spielte, sehr wenig Bedeutendes berichten. Die Konzerte in His Majesty's Theater gaben den lokalen Talenten Gelegenheit, ihr künstlerisches Dasein mehr oder weniger zu rechtfertigen. Mme. Dona Lloyd veranstaltete einen Zyklus klassischer Konzerte, die sich nur eines sehr mittelmäßigen Besuches zu erfreuen hatten. Ein Wagnerabend erbrachte den Beweis, daß die Künstlerin den höchsten gesanglichen Anforderungen gewachsen ist, doch war der Besuch auch in diesem Falle ein sehr ungenügender. Dagegen erfreuen sich die monatlichen Veranstaltungen der Musical Society nach wie vor eines starken Besuches. Der Pianist R. B. Lloyd erzielte durch seine vollendete Technik reichen Beifall, wenn auch seinem Vortrag zuweilen mehr Empfindung und Wärme zu wünschen wäre. Bruce Hubbard, der Besitzer einer wohlgeschulten Baritonstimme, sang verschiedene deutsche und englische Lieder und erntete wohlverdienten Beifall. — Frl. Japhet erfreute das Publikum durch ihre gelungene Wiedergabe von Bruchs „Kol Nidrei". Sie ist eine Violinspielerin von guter Schulung. — Gute Sängerinnen sind zurzeit hier recht rar. J. Seelig

KÖLN: Das auf den Vorabend der 138. Wiederkehr von Beethovens Geburtstag fallende fünfte Gürzenich-Konzert brachte drei Werke des Großmeisters: zunächst die 1790 geschriebene, als Vergleichsobjekt zu seinem späteren Schaffen interessierende Kantate des Zwanzigjährigen auf den Tod Kaiser Josephs II., dann das von Edouard Risler wundervoll gespielte Klavierkonzert G-dur und als Hauptwerk die Neunte, bei deren Ausführung Fritz Steinbach, trefflich unterstützt durch Orchester und Chöre, glänzende Wirkungen erzielte. Als Solisten betätigten sich Emma Tester, Agnes Leydhecker, Reinhold Batz und Hermann Weil durchweg aufs beste. — Beim vierten Abend des Gürzenich-Quartetts, das Mozarts B-dur und Schuberts G-dur Quartett zu ausgezeichneter Wiedergabe brachte, gelangte weiter Paul Juons Rhapsodie (nach Selma Lagerlöfs Gösta Berling) für Violine, Viola, Violoncell und Klavier zur Ausführung, wobei Juon selbst den das Beste bietenden Klavierpart spielte. Erfindung und Behandlung der Streicherstimmen konnten nur auf Strecken einen günstigen Eindruck erzielen, und so kam es zu keinem rechten Erfolge. — In der Musikalischen Gesellschaft begrüßte man in warmer Weise wiederum die immer interessanten Darbietungen der Pariser Société d'instruments anciens. Die Dessauer Pianistin Lorey-Mikorey erntete für ihren Vortrag des Beethovenschen c-moll Konzerts, in dem sie viel feine Empfindung betätigte, mit Recht lebhaften Beifall. Einen heikleren Standpunkt hatte die Sängerin Thekla Bruckwilder-Rockstroh, die zwar über schätzenswerte Mittel und recht saubere Technik verfügt, aber ihren Hörern durch empfindlichen Mangel an Beseelung des Vortrags und packender Ausgestaltung das Beste schuldig blieb. Einen trefflichen Flötisten lernte man in Julius Manigold aus Meiningen kennen, der für ein eigenes, sehr geschickt gearbeitetes, auch in der Erfindung hübsches Flötenkonzert reges Interesse zu erwecken wußte. Paul Hiller

KOPENHAGEN: Sehr viel war im Dezember in den Konzertsälen nicht los, und doch füllten sie sich kaum an den wenigen Abenden. Diese Zeiten sind dem Konzertleben nicht eben günstig. Einer der bedeutendsten Abende war der des Cäcilienvereins, an dem verschiedene Instrumentalmusik J. S. Bachs (u. a. Konzert in C für drei Klaviere), ein neues, breit angelegtes und wirkungsvoll ausgeführtes Chorwerk von P. E. Lange-Müller („Prolog und Epilog" zu einem epischen Gedicht von Blaumüller) nebst kleineren Vokalsachen vorgeführt wurden. — Das Marke-Quartett spielte Mozart und Haydn und das herrliche F-dur von Tschaikowsky leider nicht ohne Makel. – Die Schwestern Adamian führten sich mit Vorträgen für zwei Klaviere von Bach, Sinding u. a. gut ein. — Ein bekannter Gast, Fritz Kreisler, hatte nicht volles Glück, und zwei gern gehörte Gäste, Messchaert und Tilly Koenen, mußten im letzten Moment absagen. William Behrend

LEIPZIG: Nach einer recht bedeutenden Aufführung des Requiems von Giuseppe Verdi, die unter Arthur Nikischs Leitung und bei trefflichen Leistungen des Gewandhausorchesters, des sehr verstärkten Gewandhauschores und der rühmenswerten Gesangssolisten Frau Noordewier-Reddingius, Frau de Haan-Manifarges und der Herren Ellison van Hoose und Rudolf Moest als neuntes Gewandhauskonzert stattgefunden und insonderheit mit dem stimmungsadligen Einleitungssatze, dem gewaltigen „Dies irae" und dem ergreifenden „Libera me" neuerdings lebhaft gefesselt hat, folgte im zehnten Gewandhauskonzert die wohlgelungene Vorführung verschiedener, zum Teil auf das Christfest bezüglicher Kompositionen. An Pfitzners etwas ertüftelte „Christelflein"-Ouvertüre reihte sich als musikalisch interessante Zwischengabe eine aus Monteverdi's „Arianna" entnommene, dreihundert Jahre alte Arie „O Teseo mio", meisterhaft vorgetragen von Julia Merten-Culp, die weiterhin noch mit der Darbietung der Corneliusschen „Weihnachtslieder" viele Freude bereitete, und wie der „Hirtengesang" aus Liszts Oratorium „Christus" die beiden Gesangsnummern in anmutender Weise getrennt hatte, so gipfelte das Konzert in einer sehr schönen Reproduktion der Brahmsschen D-dur Symphonie. — Im sechsten Philharmonischen Konzert hat Hans Winderstein die Achte und die Neunte Symphonie von Beethoven zur vollen Zufriedenheit seiner Zuhörerschaft vorgeführt, wobei dann im Schlußhymnus „An die Freude" von der mitwirkenden Hallischen Singakademie Vorzüglicheres geleistet worden ist, als von den im Soloquartett beschäftigten Damen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mizi Marx und Martha Oppermann und den Herren Pinks und Strathmann. — Um die Förderung historischen Musikverständnisses haben sich auf sehr anerkennenswerte Art Friedrich Walter Porges und Karl Hasse gemüht, indem sie Sonaten für Violine und Klavier von Buxtehude, dall'Abaco, Corelli, Händel und Bach zum Vortrage brachten. — Tiefer an den Musiksinn der modernen Kunstfreunde griffen die Böhmen mit Reproduktionen zweier Quartette von Haydn (C-dur aus op. 33) und Beethoven (cis-moll), die allerdings nicht durchweg zu voller kammermusikalischer Klanginnimität gerieten. Schuld daran mag das in seinen Ecksätzen etwas klobige Mittelstück des Programms gewesen sein: Christian Sinding's in Einzelheiten schönes e-moll Klavierquintett, um dessen fesselnde Wiedergabe mit den böhmischen Quartettisten sich in ganz hervorragender Weise Teresa Carreño verdient machte. — Während Elisabeth Houben mit ihrem Liederabende höheren Ansprüchen der Gesangskultur und Vortragsreife nicht zu genügen vermochte, siegte Helene Staegemann neuerdings durch die künstlerische Abgeschliffenheit ihres Liedersingens und machte nur bedauern, daß sie diesmal ausschließlich Kompositionen des sie am Flügel begleitenden Felix Weingartner gewählt hatte. — Der Pianismus war in der letzten Konzertwoche des Jahres durch zwei junge Talente vertreten: durch die feingebildete Klangpoetin Helena von Lopuska und durch den hervorragend entwickelten und nur noch etwas allzuscharf ins Zeug gehenden Virtuosen Robert Lortat-Jacob, der sich mit Begleitung des Windersteinorchesters an den Klavierkonzerten in c-moll von Saint-Saëns, in es-moll von Liapounow und in Es-dur von Liszt bewährte. — Woldemar Sacks, der einen „heiteren Klavierabend" gab, erzielte mit seinen pointenreichen parodistischen Vorträgen so starke Wirkungen, daß man ihn nun wohl bald mit seinen Klavierhumoren der weiteren Konzertwelt gegenübertreten sehen wird.

Arthur Smolian

MANCHESTER: In die Leitung der Hallé-Concerts teilen sich neuerdings Richter und Beidler mit stark kontrastierenden Resultaten. Auf der einen Seite Richters architektonisch und logisch mustergültiger Aufbau mit seiner großen Linienführung, auf der anderen ein leidenschaftlicheres, nervöseres Temperament mit der Neigung zu lebhafteren Kontrasten und einem gesunden Rubato. Den Orchestermitgliedern, die sich im Laufe der Jahre in Richters Intentionen eingespielt haben, scheint es schwer zu fallen, sich der freieren Auffassung Beidlers zu fügen, was ein häufig nicht einwandfreies Ensemble zur Folge hat. Zu Gehör kamen die Symphonieen C-dur von Mozart, d-moll von Volkmann, As-dur von Elgar, „Harold", „Pathétique", sowie Elgar's „Dream of Gerontius". Aus der Reihe der Solisten erwähne ich Lilian Blauvelt, Frederic Austin, Horatio Connel, Egon Petri, Fritz Kreisler und Ferruccio Busoni. — Das zweite Harrison-Konzert (Solist Kubelik) brachte Landon Ronald an der Spitze des New Symphony Orchestra. — Interessant infolge der in ihm gebotenen zahlreichen Neuheiten gestaltete sich ein Konzert des London New Symphony Orchestra (Dirigent Thomas Beecham, Solist Frederic Austin) unter Mitwirkung der North Staffordshire Choral Society. „Sea Drift" von Frederick Delius erzielte bei dieser Gelegenheit infolge einer vorzüglichen Wiedergabe großen und verdienten Erfolg. — In den Gentlemen's Concerts spielten Busoni, Kreisler und Ed. Isaacs. Dem Verlangen nach Aufführung neuer Werke wurde der Dirigent Beidler gerecht. — Die Promenade Concerts nehmen ihren Fortgang. — Das Brodsky-Quartett brachte Brahms' f-moll-Quintett (Pianist Forbes), Beethovens op. 18 No. 2 und ein Streichquartett von F. Bonavia, das jedoch schwerlich größere Verbreitung finden wird. — Die Damenvereinigung Edith Robinson-String Quartett spielte u. a. das d-moll Quartett von Hugo Wolf. — Das zweite French-Concert war ausschließlich Kompositionen von Gabriel Fauré und Ethel Smyth gewidmet, die sich beide ausführend beteiligten. — R. J. Forbes (Klavier) und A. Catterall (Violine) veranstalteten einen Sonatenabend. — Der Pianist Max Mayer gewann für seinen Beethovenabend Marie Soldat und Horatio Connell.

K. U. Seige

MOSKAU: Gleich zu Anfang der Spielzeit erwachte reges Leben in unseren Konzerträumen. Die ersten Aufführungen aller Musikgesellschaften waren dem Andenken Rimsky-Korssakow's gewidmet; unter ihnen verdient das Orchesterkonzert des Vereins für russische Musik unter dem anfeuernden, hochbefähigten Dirigenten Emil Kuper besonders hervorgehoben zu werden. Die erste Nummer, Rimsky-Korssakow's Präludium (auf den Tod W. Stassow's), mit Glockenton und Todesschauer, schuf eine weihevolle Stimmung. — Die Kaiserlich Russische Musik-Gesellschaft hatte als Dirigenten M. Ippolitow-Iwanow, Em. Kuper und Al. Glazounow. Dieser bot zwei Uraufführungen: 1. seine Phantasie „Aus der Finsternis zum Licht", eine schöne, breit ausgesponnene Tondichtung voll Steigerung und meisterhafter Behandlung des Orchesters, 2. „Drei Palmen", symphonische Dichtung von O. Spendiarow, die zur Unterlage ein Gedicht von Lermontow hat und reich mit Farben des Orients versehen ist. — Große Zugkraft erweisen die historischen Symphoniekonzerte unter Sergei Wassilenko und Jul. Sachnowsky's Sonntagsmatineen, die von der Jugend stark besucht werden. Ein Vortrag von Jul. Engel, dem vielseitig gebildeten Kritiker und Musiker, bietet eine erwünschte Einführung in das stilvoll in historischer Reihenfolge zusammengestellte Programm. Wanda Landowska führte die alten Meister auf dem Klavier und dem Clavecin meisterhaft vor. — Die Kammermusik hat sich zu hohem Schwunge erhoben: allen voran geht das „Moskauer Trio", das durch ein meisterhaftes Zusammenspiel seit Jahren die Zuhörerschaft für sich gewonnen hat. Die geistig und künstlerisch hochstehende Pianistin Jos. Narbutt-Hryschkewitsch, die den Klavierpart in dieser Saison führt, wird das Trio zu weiterem Gedeihen bringen und im Verein mit David Krein und Rudolf Ehrlich das Prinzip, nur das Vollendetste zu bieten, aufrecht erhalten. Auch Streichquartette sind in diese Konzerte eingeführt worden. — B. Sibor

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

(Violinvirtuose) und M. Bukinik (Cellist) führten unter Mitwirkung heimischer Pianisten die Kammermusik zu breiterer Entfaltung. Beethovens Septett gelangte zu einer gelungenen Wiedergabe, sowie auch Werke von Brahms u. a. — Das neugebildete Streichquartett der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft (Fürst Georg Dulow, Joh. Paulsen, W. Bakaleinikow, D. Süßermann), das sich schon im vergangenen Jahre durch geistigen Vortrag auszeichnete, zeigt schöne Gleichmäßigkeit in der Tongebung und wahren künstlerischen Sinn im Zusammenspiel. — Der Sonaten-Abend von Fr. Posterrak (Klavier) und Mogikewsky (Violine) ist als höchst gediegen zu bezeichnen. — Bemerkenswerte Klavierkonzerte gaben: Igumnow, der Werke von Rachmaninow mit pianistischen Feinheiten durchführte, Telemaque Lambrino, der mit seinem Feuergeist ein Riesenprogramm leicht bewältigte, Frau Skrjabin, die Werke ihres Gemahls einsichtsvoll und durchgeistigt vortrug. — Gottfried Galston trat als vollendeter Virtuose auf. — Mark Meitschik brachte die fünfte Sonate von Skrjabin zum erstmaligen Vortrag und zeigte sich als souveräner Beherrscher des Instruments. — Ohne Wunderkinder geht es jetzt nicht mehr; die elfjährige Irene Eneri (Russin) erregte große Bewunderung mit ihrem Klaviervortrag, aber noch mehr mit ihren Tondichtungen, die eine außergewöhnliche Begabung des Kindes bekunden. — Jacques Kandschin veranstaltete ein Kirchenkonzert und zeigte eine meisterhafte Behandlung der Orgel (César Franck's Phantasie, Widor's vierte und fünfte Symphonie). — Auf dem Gebiete des Gesanges zeichnete sich Frau Olenin d'Alheim aus, deren hohe Intelligenz, dramatische Beanlagung und seelenvolle Vortragsweise sie zu einer künstlerischen Größe machen. An ihrem ersten Liederabend trug sie Schuberts Zyklus „Die schöne Müllerin" in der russischen Übersetzung zum ersten Male vor, am zweiten Goethe-Lieder von Schubert, Schumann, Liszt und Hugo Wolf.

E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Zu einer wirklich großzügigen Berlioz-Feier gestaltete sich das dritte Abonnementskonzert der Musikalischen Akademie. Mit der „Coriolan"-Ouvertüre eröffnet, brachte der Abend die dramatische Szene „Kleopatra", den Trauermarsch zu „Hamlet", ferner „Der 5. Mai" (auf den Tod Kaiser Napoleons geschrieben), endlich die Haroldsymphonie (Viola: Kammermusiker Vollnhals). Die letztere hörte ich schon hinreißender spielen, alles andere jedoch war vollendet in der Wiedergabe. Frau Preuse-Matzenauer und Herr Bender zeichneten sich als Solisten aus; von den selten gehörten Stücken interessierte am meisten der Trauermarsch zu „Hamlet", der mit höchster Kunst die Situation versinnlicht. Der vierte Abend lockte durch eine Erstaufführung: Ludwig Heß sang Max Schillings' „Glockenlieder" nach Texten von Spitteler, die er gelegentlich des Tonkünstlerfestes aus der Taufe gehoben hatte. In dem Bericht über das Tonkünstlerfest habe ich die hervorragende Bedeutung dieser vier Lieder, bei denen geniale Instrumentationskunst eine prächtige Folie für einen adäquaten Inhalt geschaffen hat, zur Genüge gekennzeichnet, um mich jetzt auf die Konstatierung beschränken zu können, daß der Eindruck ebenso tief war wie beim ersten Hören. Die Interpretation der dritten Symphonie von Beethoven, die das Konzert beschloß, stand ganz auf der bei Mottl und unseren Hofmusikern gewohnten Höhe. — Sehr rührig ist die Konzertgesellschaft für Chorgesang unter Ludwig Heß. Vereint mit dem Hoforchester führte sie fünf der schönsten Kantaten von J. S. Bach auf, vereint mit dem Konzertvereinsorchester Bachs Weihnachtsoratorium. Die Fülle dessen, was jede Woche zur Besprechung bringt, erlaubt leider nicht, näher auf das Gebotene einzugehen. Bei den Kantaten war der Zusammenhalt zwischen Orchester und Chor an einzelnen Stellen nicht ganz vollständig; trotzdem war das Gesamtergebnis ebenso erfreulich wie beim Weihnachtsoratorium. — Im letzten Abonnementskonzert des Konzertvereins ließ sich Fritz Kreisler nach längerer Pause wieder in München vernehmen. Dem ersten Satz des Brahmskonzertes insbesondere war er ein unübertrefflicher Interpret; die mit den wahnwitzigsten Schwierigkeiten gespickte Kadenz ließ er mit märchenhafter Sicherheit abrollen. — Ein junger österreichischer Komponist, Heinrich Schalit, kam zweimal mit Kammermusikwerken zu Wort, einmal bei dem vorzüglichen Rebner-Quartett, dann bei einem Abend des rührigen Tonkünstlervereins. Noch etwas stark redselig und die Breite liebend, verspricht er doch bei der mit den Jahren sicher zu erwartenden Konzentration viel Gutes. — Überaus fesselnd war ein Abend der Bläservereinigung des Münchener Hoforchesters, der neben den entzückenden Tänzen, die Riemann aufgefunden hat und Beethoven zuschreibt, mit einer Reihe von Liedern mit Kammermusikbegleitung von Alfred Stern bekannt machte. Manches in diesen kleinen Gebilden ist recht frisch empfunden, oft jedoch wirkt das Gewand zu anspruchsvoll für den die Trivialität hier und da ziemlich hart streifenden Gedankengehalt. — Hohe Anerkennung verdienen die Liederabende von Anton Schlosser, der sich mit Erfolg einiger Lieder von Volkmar Andreae und Reger annahm, sowie von Bender, Felix Senius und Clara Senius-Erler. Sehr sympathisch berührten auch wiederum die Loewe-Vorträge von Karl Götz und die geschmackvolle Weise, wie Erich Hanfstängl Lieder von Schumann, von dem „Maja"-Komponisten Adolf Vogl und anderen sang. Die Ausbildung von Helene Jung ist noch nicht völlig abgeschlossen, auch macht Befangenheit ihr etwas zu schaffen; ihr Partner Roger Thynne ist ein recht tüchtiger Klavierspieler. — Die Violinistin Frieda Wieninger steht durchaus noch nicht auf der Höhe, die dem Konzertsaal recht und den Hörern billig ist; dagegen freute man sich, in Huberman, der sich noch in seinen Leistungen zweifellos vertieft hat, und in dem Pianisten Artur Friedheim zwei wirklichen Meistern die kritische Reverenz erweisen zu können. Georg Knauer ist seit längerem als sehr solider und achtenswerter Geiger hier bekannt. — Bei dem Kammermusikabend, den Walter Porges (Violine) und Walter Braunfels (Klavier) gaben, überragte der Pianist den Geiger um ein Bedeutendes. — Triumphe

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

feierte Anton van Rooy als Liedersänger, der nur leider auf dem Konzertpodium nicht in allen Fällen ganz den Bühnensänger verleugnen kann; nicht mindere Triumphe Heinrich Knote, der von unserer Oper grollend auf Gastspielvertrag Geschiedene; glänzend bei Stimme enthusiasmierte er sein Publikum mit Bruchstücken aus Wagnerschen Opern, deren Herausreißung und Vorführung im Konzertsaal man ja allerdings sachlich durchaus bedauern mußte. Nicht vergessen sei, daß in dem oben schon erwähnten Novitätenabend des Tonkünstlervereins noch ein ungedrucktes Jugendwerk Ludwig Thuilles, ein ganz famoses, von der ersten bis zur letzten Note fesselndes Klavier-Quintett in g-moll, und eine ohr- und herzerfreuende Humoreske G-Dur für Streichquartett und Klavier op. 25 von Anton Beer-Walbrunn zur ersten, äußerst beifällig aufgenommenen Aufführung kamen. Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Seit vielen Jahren hat man es beklagt, daß New York kein ständiges Orchester wie Boston habe — das heißt, ein Orchester, dessen Mitglieder jeden Tag zur Probe oder Aufführung zusammenkommen und sonst keinen Dienst haben. Dazu gehört aber eine Million Dollars — wie in Boston, wo Major Higginson diese Summe geschenkt hat. Man versucht jetzt für New York dieselben Vorteile zu erzielen. Das Geld wird gesammelt, und man hat die Absicht, das Philharmonische Orchester zu reorganisieren und Mahler als Dirigenten zu wählen. Inzwischen hat Mahler seine ersten hiesigen Konzerte (mit dem Damrosch-Orchester) gegeben und viel Enthusiasmus erregt. Seine zweite Symphonie kam zur Erstaufführung. Man fand sie großartig, was die Mittel anbelangt; die großen Gedanken aber fehlen. — Interessiert sich der Amerikaner nur für wundervolle Stimmen und nicht für wundervolle Kunst? Man glaubt es in Deutschland, es ist aber nicht wahr. Ludwig Wüllner, der „Sänger ohne Stimme", hat hier geradezu Furore gemacht; er muß ein Konzert nach dem anderen geben und kann die Offerten aus dem ganzen Lande nicht alle annehmen. — Auch Mischa Elman hat Aufsehen erregt; man stellt ihn zwischen Kubelik und Kreisler. — Über Max Fiedler, den neuen Dirigenten der Boston Symphony Konzerte (von denen auch New York zehn hörte), sind die Ansichten sehr geteilt. Als interessante Novität brachte er ein nachgelassenes symphonisches Gedicht von Mac Dowell, „Lamia" benannt. — Sein nachgelassenes zweites Quartett ist von dem Kneisel-Quartett gespielt worden und hat gute Aufnahme gefunden. — Walter Damrosch hat sich dazu erniedrigt, Beethovens Siebente mehrmals für die tanzende Isadora Duncan zu dirigieren — ein Unsinn sowohl wie ein Frevel! Henry T. Finck

PRAG: Im gemeinsamen Konzert des Deutschen Singvereins und Deutschen Männergesangvereins erlebte die oratorische Szene „Vor der Hohen Stadt" von Dr. Gerhard von Keußler ihre Uraufführung. Der Dichterkomponist erzählt uns, wie vor den Toren der hohen Stadt das Volk wider Gott hadert, weil es wegen der Missetaten der Väter mit schweren Plagen heimgesucht werde. Es verliert den Glauben an Gott und seinen Gesandten, denn sein Herz kennt nur noch Argwohn, der es in den Tod treibt. Aber in der Stunde des Todes gelingt es dem Propheten — „einer Jungfrau Sohn" — im Volke den Glauben an die Wahrhaftigkeit seiner Mission zu erwecken und es in die Stadt des ewigen Lebens zu führen. Keußler hat den dankbaren musikalischen Vorwurf mit bedeutendem Können vertont. Vor seiner Technik, der kontrapunktischen sowohl als der instrumentalen, vor seiner harmonischen Phantasie und dramatischen Ausdruckskraft muß man allen Respekt haben. Er beweist in seinem jüngsten Werke, daß er ein Eigener ist, der weiß, was er will und der unbeirrt seinen Weg geht, obwohl er es in der Gewohnheit trägem Gleise viel bequemer haben könnte, einen von der Mode gemachten Erfolg zu erringen. Man kann gegen dies oder jenes seiner Komposition Einwände erheben, z. B. gegen seine an die alten Niederländer erinnernde Hypertrophie des polyphonen Chorsatzes, immer aber muß man sich sagen, daß hier ein Künstler etwas geschaffen hat, dem es mit seiner Kunst heiligster Ernst ist und der darum mit vollem Recht verlangen darf, gebührend beachtet zu werden. Die Aufführung, vom Komponisten dirigiert, war ausgezeichnet. A. J. Boruttau sang die schwierige Partie des Propheten mit dem ganzen Einsatz seines großen Könnens.
Dr. Ernst Rychnovsky

SCHWERIN i. M.: Als Ereignis von Bedeutung in den Konzerten des Hoftheaters sei Bruckners Achte Symphonie genannt, die Kaehler klar erfaßt, schwungvoll und mit herrlichen Klangwirkungen herauszubringen wußte; vortrefflich gelang auch das „Meistersinger"-Vorspiel. Rüdiger-Dresden sang insonderheit Lieder von Hugo Wolf, interessant und gemütvoll, seine Mittel blieben jedoch für „Ganymed", dessen Begleitung von Kaehler instrumentiert war, unzureichend. — In der Kammermusik kam außer Dvořáks Es-dur Quartett nach langer Zeit Brahms' wundersames Klarinettenquintett wieder zum Vortrag. Marhefka blies den reizvollen Klarinettenpart würdig und schön im Ausdruck, und die Streicher gaben mit ihrem von Wohllaut durchtränkten Spiele dem Werke jenen unvergleichlichen Zauber, der es uns in seinem verschleierten Tonklange wie in seinen farbenprächtigen Harmonieen so anziehend macht. — Frau Preuse-Matzenauer ist eine künstlerische Persönlichkeit, deren Vorzüge mehr im dramatischen Gesang denn im Liedervortrag zur Geltung kommen. Sympathisch berührte Ada von Westhovens Kunst in einem Liederabend, an dem Vernon d'Arnalle reichen Beifall beim Publikum fand; neben ihnen war Eduard Behm als geistreicher Pianist tätig.
Fr. Sothmann

STOCKHOLM: Das erste Symphoniekonzert des Königlichen Theaters unter Leitung Järnefelts brachte Bruckners „Neunte" als örtliche Novität. Eigentlich sollte man den Zuhörern das Riesenwerk zweimal vorspielen; die Mehrzahl bleibt sonst beim komplizierten Hauptsatz nach wie vor im Dunkel, und die Meinungen gehen in erstaunlichster Weise auseinander. — Fritz Kreisler spielte die Violinkonzerte Mendelssohns und Beethovens und bot

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

in einem Kammermusikabend herrliche altitalienische Werke, die aus seiner Privatbibliothek stammen sollen. Von der Virtuosenschar nennen wir noch Scholnick, Ellen Beck, Teresa Carreño. — Musikföreningen führte in der wohltemperierten Interpretation Franz Neruda's das Weihnachtsoratorium Bachs auf.

Ansgar Roth

WEIMAR: In den Raabe-Konzerten des Hoftheaters, die sich der stets wachsenden Gunst des Publikums erfreuen, interessierte zunächst als örtliche Novität eine Kleist-Ouvertüre des Erfurter Komponisten R. Wetz unter des Tonsetzers eigener, etwas zu temperamentvoller Leitung. Das gesund empfundene, geschickt instrumentierte und formell abgerundete Werk hatte einen vollen Erfolg; desgleichen die Wiedergabe der Brahmsschen c-moll Symphonie, sowie als Fortsetzung des Beethoven-Zyklus des Meisters Vierte und Fünfte Symphonie. Als Solisten in diesen Konzerten begeisterte Marteau mit der künstlerischen Neuschöpfung des Brahmsschen Violinkonzerts, während Frau Tolli mit der um eine kleine Terz transponierten „Ah perfido"-Arie eine Geschmacklosigkeit beging. — Ein Sonatenabend F. Sagebiels-Koblenz (Violine) und C. Friedbergs-Köln (Klavier) löste, trotz des interessanten Programms (César Franck, Richard Strauß, Brahms) keine tieferen Eindrücke aus, vermittelte aber die Bekanntschaft zweier gediegener Musiker. — Den Eindruck ernstesten künstlerischen Strebens hinterließ die Kammermusikvereinigung Walter Lampe (Klavier), Irma Saenger-Sethe (Violine) und Otto Urack (Cello) mit der mustergültigen Wiedergabe von Werken der „großen drei B". — Recht Anständiges boten auch die beiden jungen Damen Schöll (Klavier) und Gentsch (Violine). Sympathisch berührte das bescheidene Auftreten. — Von den dem Gesang gewidmeten Konzerten ist Gmür mit einem Goethe-Lieder- und Balladenabend als trefflicher Vortragskünstler, die sich immer mehr vervollkommnende Elisabeth Schenk und endlich Iduna Walter-Choinanus zu erwähnen. Als treffliche Begleiter fungierten Hans Leschke und Gustav Lewin.

Carl Rorich

WIEN: Artur Schnabel, dessen Qualitäten im Vorjahr anläßlich des Vortrages eines schalen Quintetts von Saint-Saëns nur von Kennern empfunden worden sind, ist jetzt wiedergekommen, hat mit dem B-dur Konzert von Brahms im Konzertverein Begeisterung hervorgerufen und an einem eigenen Abend widersprechende Gefühle erweckt. Kein Zweifel, daß er mit der ihm ungewohnten Spielart des — übrigens unter seinen Händen wundervoll klingenden — Bösendorfer Flügels zu kämpfen hatte. Kein Zweifel aber auch, daß er Schumanns symphonische Studien in einzelnen Teilen ganz vergriffen hat: so übertrieben im Rhythmus, manieriert in den Akzenten, undeutlich in der Struktur ist manches herausgekommen; lauter Anläufe zu Höhepunkten, die dann nicht eintraten, ein Überschwang an Empfindung, der oft am falschen Ort einsetzt, Willkürlichkeiten der Dynamik, Überfeinerungen bis zur Affektation. Das gilt auch von Beethovens As-dur Sonate op. 110, die er vielleicht nicht mit solch verstimmender Gesuchtheit, aber doch ohne rechte innere Fülle wiedergibt. Während die Brahmssche f-moll Sonate ein Wunderwerk der Interpretation ist: hier decken sich der emotionelle Inhalt des Werkes mit der seelischen Ausdrucksfähigkeit des Künstlers; von einigen Steigerungen abgesehen, die ohne Erfüllung blieben, weil es an konzentrierender Kraft fehlte, war alles gefühlt und erlebt, und zum erstenmal an diesem Abend war hier jenes Labile ausgeglichen, das sich immer peinigend einstellt, wenn eine Begabung größer ist als der Mensch, dem sie zuteil wird. Sicherlich gehört Schnabel auch zu jenen, die durch strenge Arbeit und Zucht sich erst jene geistige Höhe erringen müssen, die der eigenen Talents entspricht; wenn ihm das ganz geglückt ist — und er scheint auf gutem Wege zu sein — wird er wenig Rivalen zu fürchten haben: die Süße seines Anschlags, die Kunst des Pedalisierens, die — leider nur allzuoft noch von Sentimentalität und schwächlicher Manier verstörte — Innigkeit und Schwärmerei des Ausdruckes sind jetzt schon einzig bestrickend. Neben einer Begabung wie der seinigen wirkt freilich eine wie die Moriz Rosenthals wie das Maskuline neben dem Femininen: hier ist alles im Feuer des Geistes gehärtet und schmiegsam zugleich; eine schon an sich aufregende und berauschende Technik ist in den unbedingten Gehorsam der Sache gestellt, und die Mischung dieser höchsten Souveränität in der Bezwingung des Materiellen mit jener Souveränität des Intellekts, die sogar eine Kokottenmusik wie Saint-Saëns' g-moll Konzert in eine kunstähnliche Sphäre hinaufzureißen vermag, ist eine so sublime, daß man beinahe den Ärger darüber vergißt, ein Werk von solch gleißender Verlegenheit als Akkumulator für derartige geistige Energieen und sublime Bravouren höchster pianistischer Kunst benutzt zu sehen. — Eine Enttäuschung: Vernon d'Arnalle, der als Sängererscheinung vornehmster Art angekündigt war und der sich als ein Liederinterpret von verräterisch entgegenkommender, eleganter Sentimentalität entpuppte. Der Ton sitzt im Halse; die Empfindung nicht im Herzen. Lauter wohlerzogene Affekte, tadellos frisierte Verzweiflung. Familienblattgesang. — Ein starker Eindruck: Liszts Krönungsmesse im Festkonzert des Singvereins unter Schalks Leitung; ein Werk voll Glut und Adel, ganz von der „großen Fugen-Staubweis'" der üblichen Kirchenmusiken abweichend, und besonders in dem, trotz alles Psalmodischen, gewaltig steigernden Chorunisono des Credo, in dem eine ganze Gemeinde ihr Bekennen wie in Einem großen Schrei hinausruft, von ergreifender Kraft. — Eine interessante Aufführung war Händels „Belsazar" im Gesellschaftskonzert, in der besonders Madame Cahier durch eindringlichen Ausdruck und großen Stil wirkte, und die gerade durch die Zwiespältigkeit des Werkes anregte, dessen Chöre von solch mächtiger Geschlossenheit, Anschaulichkeit und Schlagkraft sind, während in den Arien all diesen Babyloniern plötzlich musikalische Allongeperrücken aufgesetzt werden. Was freilich ausführlicher und nicht in den knapp referierenden Worten einer kurzen Konzertübersicht zu behandeln wäre. — Von einem Skandal zum Schluß: im letzten Abend des Quartetts Rosé — der zu Anfang

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein besonders in den Schlußsätzen durch eine seltsame Vereinigung von Phantastik und Trockenheit, reizvoller Harmonik und pedantischer Äußerlichkeit merkwürdiges Klavierquartett (nach „Gösta Berling“ der Selma Lagerlöf) von Paul Juon mit dem Komponisten am Klavier brachte — ist Arnold Schönbergs neues Streichquartett mit Frauenstimme nur unter lautem Widerspruch zu Ende gespielt worden. Übereifrige Anhänger haben durch fanatische Beifallskundgebungen eine Opposition wachgerufen, die alle Grenzen der Anständigkeit und Bildung in pöbelhafter Weise überschritt: Hohngelächter, Zischen, Geschrei, „Schluß“-rufe machten es dem Unbefangenen ebenso unmöglich, dem Werk ruhig zu folgen, als den Künstlern, es in unabgelenkter Hingabe zu interpretieren. Möglich, daß all jene im Recht waren, denen die schmerzhafte, die disparatesten Tonarten vereinigende Harmonik und die krausen motivischen Wendungen Schönbergs unerträglich waren: es wäre die ärgste Unbill, über die Schöpfung selbst vor genauer Durchsicht der Partitur und vor der — ein ungestörtes Anhören hoffentlich ermöglichenden — zweiten Aufführung zu sprechen. Sicher aber ist: wenn schon dem trotzigen Ernst und dem unbestreitbaren Können des auf solch einsamen und unwirtlichen Pfaden mit zäher Konsequenz wandelnden Komponisten der gehörige Respekt versagt wird, so sollte er doch Künstlern vom Range Rosé's, seiner Genossen und der Gutheil-Schoder so weit zuteil werden, daß das, was sie bieten, ungehindert zu Ende gehört und nicht durch rohen und beleidigenden Spektakel gestört werde. Selbst wenn das Werk Schönbergs die schärfste Zurückweisung verdiente, hätte er sich dieses Abends weniger zu schämen als sein Auditorium.

Richard Specht

WIESBADEN: In unserm Kurhaus wird ein förmliches Treibjagen auf neue Solisten angestellt: in jedem der zwölf Zykluskonzerte (daneben finden noch so und so viel unzyklische statt) treten ihrer zwei auf; aber nur wenige von ihnen haben bis jetzt tieferen Eindruck hinterlassen. Eine der erfreulichsten Bekanntschaften war Paul Schmedes, der Baritonbruder des bekannten Wiener Tenors: gesangstechnisches Können und tief empfindende, gestaltungsreiche Vortragskunst gehen bei ihm Hand in Hand; in Liedern zartlyrischer Färbung bot er geradezu Vollendetes. Drei Vollblutgeiger: der vollblütigste — Michael Preß, der (mit Tschaikowsky's Violinkonzert) alle in letzter Zeit hier aufgetretenen Virtuosen an edler Virtuosität zu übertreffen schien, selbst Henri Marteau, der mit seinem neu gegründeten Streichquartett (Hugo Becker als Cellist) kürzlich hier konzertierte und gewiß Hervorragendes leistete. Sehr beachtenswert: der Geiger Jascha Bron, — ein noch ungeschliffener Diamant — und Edith von Voigtländer — eine feingeschliffene Perle: ihr Vortrag der Bachschen Ciaconna machte alles staunen. — Für neue Orchesterwerke war daneben wenig Raum: Moor's gut gearbeitete „Improvisationen“, H. van Eykens poetisch empfundene „Serenade“ und ein nur etwas allzu redseliges „Phantasiestück“ für Violine und Orchester von Hugo Kaun machten, von Ugo Afferni liebevoll einstudiert, einigen Eindruck. — An zwei Abenden, kurz hintereinander, erschien Max Reger als Gast und brachte Klavierwerke und Lieder, „Hillervariationen“ und „Serenade“ zur Aufführung. Die Serenade war am unbekanntesten und — genußreichsten: scheint doch in ihr fast eine gewisse romantische Stimmung angeschlagen und mancher wärmere und wahre Ton, der nicht nur zum Verstande, sondern auch tiefer zu Herzen spricht.

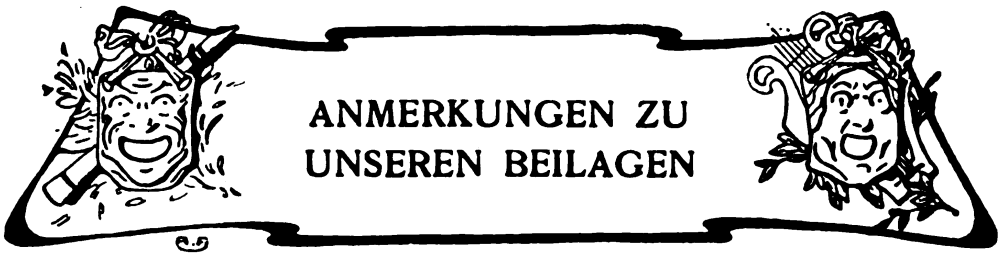
Prof. Otto Dorn

ZÜRICH: Max Reger hatte man in Zürich wohl schon gesehen, und man hatte auch öfters etliche seiner Werke gehört. Aber eine gründliche und nachhaltende Bekanntschaft, bei der sich auch Musikhörer und nicht nur Musiker ein Urteil bilden konnten, kam erst im November zustande. Im dritten Abonnementskonzert dirigierte Reger seine Orchestervariationen über ein Thema von Joh. Ad. Hiller op. 100, ein Kammermusikabend brachte eine Auswahl seiner besten Werke, und in einem weiteren Konzert ließ sich Reger als Mitwirkender in einem Konzert Stefi Geyers als Pianist hören. Der besagte Abend war ebenfalls fast ausschließlich Regerschen Kompositionen eingeräumt. Das Publikum war nicht kühl. Duselige Begeisterung hat Reger zwar nicht hervorgerufen; aber alle, die diesmal mit ihm vertraut wurden, wissen jetzt, daß er eine starke Figur unter den deutschen Tonsetzern ist, eine Erscheinung, an der man nicht mehr vorbeigehen kann, wenn man die musikalischen Schöpfer unserer Zeit kennen will. — Zum zweiten Abonnementskonzert, das die Lisztsche „Faustsymphonie“ enthielt, erschien Pablo Casals. Der Instrumentalsolist des dritten Abonnementskonzerts war Henri Marteau, der eine von David bearbeitete Sonate H. J. F. Bibers (1640—1704) spielte. Schuberts Unvollendete leitete das vierte Konzert ein, das die Bekanntschaft mit Julia Culp brachte. Die Leitung der sämtlichen Konzerte oblag seit dem ersten, bei dem ausnahmsweise Friedrich Hegar am Dirigentenpulte gestanden hatte, dem Kapellmeister Volkmar Andreae. Sein Werk war außerdem eine Aufführung der Gluckschen „Alceste“ durch den Gemischten Chor Zürich und ein Friedrich Klose-Abend (als Hilfskassenkonzert für die Mitglieder des Tonhalle-Orchesters) vom 14. Dezember. Wir hörten „Das Leben ein Traum“, den „Elfenreigen“ und „Vidi aquam“, alles Klosesche Werke, über die unsere Meinung längst gefestigt ist. — Von Klavierspielern kamen Emil Frey, der Aarauer Pianist, Frederic Lamond, Edouard Risler und Harold Bauer, der hier noch ziemlich unbekannt war, sich aber jetzt viele Freunde gemacht hat. Wie allenthalben, so kann man sich auch in Zürich in der Freude an dem Londoner Wunderkind, der kleinen Vivien Chartres, nicht genugtun.

Dr. Hermann Kesser

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Das Brahms-Monument von Max Klinger soll im Mai dieses Jahres in Hamburg enthüllt werden. Es ist uns mit Mühen und Opfern geglückt, unseren Lesern schon heute eine Abbildung des Denkmals vorführen zu können. Wie in seinem „Beethoven" hat Klinger auch in diesem neuen, gewaltigen Werk, auf dessen Bedeutung wir nach der Enthüllung noch zurückkommen werden, keine Porträtstudie geschaffen, sondern die Seele des Genius im Stein geoffenbart. Aus einem mächtigen weißen Marmorblock, wie aus einem natürlichen Felsen, wächst das Riesenhaupt des Tonsetzers heraus, umspielt von drei herrlich modellierten weiblichen Gestalten: der Musik, dem Lied und dem Tanz.

Die übrigen Beilagen sind künstlerischen Persönlichkeiten gewidmet, deren Gedenktage in diesen bzw. den nächsten Monat fallen. Vor einem Jahrhundert (2. Januar) wurde zu Berlin Friedrich Wilhelm Jähns geboren, der ausgezeichnete Weber-Biograph, dessen in ihrer Art einzig dastehende Sammlung Weberiana (Drucke, Manuskripte, Skizzen, Briefe usw.) jetzt zu den Schätzen der Königlichen Bibliothek in Berlin gehört. Die seltene Photographie, die uns als Vorlage diente, stammt aus Jähnsschem Familienbesitz.

Es folgt ein Porträt von Professor Dr. Emil Bohn (geb. 14. Januar 1839 zu Bielau bei Neiße), dem verdienten Gründer und Leiter des seinen Namen tragenden Gesangvereins in Breslau, dessen historische Konzerte sich seit langem einer berechtigten Aufmerksamkeit und Wertschätzung erfreuen. Bohn ist der Verfasser mehrerer wichtiger bibliographischer Arbeiten und ist als Komponist auch mit Liedern und Chören hervorgetreten.

Zur Erinnerung an den zehnten Todestag (10. Januar) von Albert Becker bringen wir sein Bild. Von 1891 an war er Dirigent des Berliner Domchors; die ihm angetragene Nachfolge Rusts als Thomaskantor lehnte er 1892 auf Wunsch des Kaisers ab. Von seinen zahlreichen Arbeiten, die alle Gebiete des musikalischen Schaffens umfassen, sind seine geistlichen Kompositionen in erster Linie zu nennen: die große Messe in b-moll, ein hervorragendes Werk, die Reformationskantate, das Oratorium „Selig aus Gnade", ferner Motetten, Psalmen und Lieder für Männerchor mit Orchester.

An eine Meisterin des Konzertsaals, die unübertroffene Schumann-Sängerin Amalie Weiß-Joachim, deren Todestag sich am 3. Februar zum zehnten Male jährt, erinnert das folgende Blatt. Die vorzügliche Altistin war von 1862 bis 1882 die Gattin Joseph Joachims und gehörte vor ihrer Verheiratung dem Kärtnertortheater in Wien und dem Hoftheater zu Hannover an.

Den Schluß bildet ein Porträt von Karl Scheidemantel (geb. 21. Januar 1859 zu Weimar), dem hervorragenden Bariton der Dresdener Hofoper. Der ausgezeichnete Künstler hat auch oftmals bei den Bayreuther Festspielen mitgewirkt.

Dem Nachruf Felix Welckers auf François Auguste Gevaert haben wir kein Bild beigegeben, weil wir erst kürzlich (I. Augustheft 1908) ein Porträt des Künstlers brachten.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



MAX KLINGERS BRAHMS-DENKMAL

VIII. 8

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nach einer Photographie des Verlages E. A. Seemann in Leipzig



FRIEDRICH WILHELM JÄHNS
* 2. Januar 1809

VIII. 8

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



v. Medvey, Breslau, phot.

VIII. 8

EMIL BOHN
* 14. Januar 1839

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



E. Bieber, Berlin, phot.

VIII. 8

ALBERT BECKER
† 10. Januar 1899

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



E. Bieber, Berlin, phot.

AMALIE WEISS-JOACHIM
† 3. Februar 1899

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Hugo Erfurth, Dresden, phot.

CARL SCHEIDEMANTEL

* 21. Januar 1859

VIII. 8

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

MENDELSSOHN-HEFT

Ich nehme es mit der Musik gern sehr ernsthaft und halte es für unerlaubt, etwas zu komponieren, das ich eben nicht ganz durch und durch fühle. Es ist, als sollte ich eine Lüge sagen, denn die Noten haben doch einen ebenso bestimmten Sinn, wie die Worte, — vielleicht einen noch bestimmteren. — —

Nur das gilt, was im tiefsten Ernst aus der innersten Seele geflossen ist, und wenn auch die Ästhetiker und Kunstgelehrten sich quälen, von außen hinein beweisen zu wollen, warum dies schön und das weniger schön sei, durch Epochen, Stil, und wie alle ihre Schubfächer heißen mögen, so ist nur jenes, glaub' ich, der einzige unveränderliche Maßstab, für Bauwerke, Malerei, Musik und alles. Wenn nicht der Gegenstand allein das Werk hervorgerufen hat, so wird es nie „Herz zu Herzen schaffen".

Felix Mendelssohn Bartholdy

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 9

Erstes Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

LINDLOFF

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Ernst Wolff
Zu Felix Mendelssohns hundertjährigem Geburtstag (3. Februar 1909)

Dr. Ernst Rychnovsky
Aus Felix Mendelssohn Bartholdys letzten Lebenstagen

Dr. Richard Hohenemser
Über Felix Mendelssohn Bartholdys geistliche Musik

Ernst Wolff
Sechs unveröffentlichte Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys an Wilhelm Taubert

Artur Eccarius-Sieber
Mendelssohns Klavierstil und Klavierwerke

Prof. Dr. Albert Kopfermann
Zwei musikalische Scherze Felix Mendelssohns

Besprechungen (Bücher)
Kritik (Oper und Konzert)
Anmerkungen zu unseren Beilagen
Kunstbeilagen
Musikbeilagen
Namen- und Sachregister zum 29. Band der MUSIK
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZU FELIX MENDELSSOHNS HUNDERTJÄHRIGEM GEBURTSTAG:

(3. Februar 1909)

von Ernst Wolff-Köln

Einleitung



Während uns die Lebensgeschichte der meisten großen Tondichter das Bild eines Kampfes bietet, der erst mit dem Leben endet, und während ihre bedeutendsten Schöpfungen oft erst nach ihrem Tode volles Verständnis, rechte Würdigung und Verbreitung finden, sehen wir bei Mendelssohn die umgekehrte Erscheinung: eine fast noch im Knabenalter zu Ruhm und Bedeutung gelangte glänzende Persönlichkeit, deren Werke sich mühelos durchsetzen, bei anspruchsvollen Kennern wie bei der kunstfreudigen Masse gleicherweise Beifall ernten und als der ideale musikalische Ausdruck der zeitgenössischen Kultur gelten, aber schon wenige Jahre nach dem Tode des Meisters eifrige Gegner finden und schließlich ungerechter Beurteilung, ja äußerster Geringschätzung ausgesetzt werden. Wenn man heute dennoch in der ganzen musikalischen Welt dankbar das Andenken des seinerzeit über Gebühr verherrlichten, in der Folge dagegen vielgeschmähten Tondichters begeht, so zeigt sich darin, daß die Kunstgeschichte ihr Urteil bereits gesprochen und mit ausgleichender Gerechtigkeit eine reinliche Scheidung zwischen seinen in wandelbarem Zeitgeschmack wurzelnden Schöpfungen und den unvergänglichen Werten seines Lebenswerkes vollzogen hat. Man hat heute einsehen gelernt, daß Mendelssohns Kunst, wenn auch Klarheit und Verständlichkeit zu ihren Kennzeichen gehören, dennoch nicht der Tiefe ermangelt, gleichwie ein See, durch dessen krystallenes Gewässer man bis zum Grunde sehen kann, darum nicht seicht zu sein braucht. Und die immer eindringendere Kenntnis seines kurzen, inhaltreichen Lebens, die uns nach seinem Tode durch zahlreiche Briefsammlungen und Erinnerungsschriften erschlossen wurde, hat dazu beigetragen, daß er heute als eine der interessantesten und bedeutendsten Erscheinungen der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts gewürdigt werden kann.

Mendelssohn als Musiker

Einer der Haupteinwände, die Mendelssohns kritische Gegner von jeher gegen sein Schaffen erhoben haben, ist der, daß er vorzugsweise „Formalist" gewesen sei, daß in seinen Schöpfungen mehr das heitere,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

an der Oberfläche haftende Tonspiel einer mühelos schaffenden Phantasie als der Ausdruck eines reichen und tiefen Seelenlebens erblickt werden müsse. Sein größter Widersacher, Richard Wagner, spricht ihm bei aller Bewunderung seiner „reichsten spezifischen Talentfülle“ die „tiefe, Herz und Seele ergreifende Wirkung“ durchaus ab und stempelt seine Werke geradezu zu Musterbeispielen jenes „neujüdischen“ Systems der Ästhetik von Eduard Hanslick, das in „tönend bewegten Formen“ das Ideal aller musikalischen Schönheit erblicke. Wie verhält sich dazu nun Mendelssohns eigene Anschauung von dem Wesen und der Bedeutung der Tonsprache? In einem seiner Briefe vom 15. Oktober 1842 finden wir folgende Auslassung: „Die Leute beklagen sich gewöhnlich, die Musik sei so vieldeutig; es sei so zweifelhaft, was sie sich dabei zu denken hätten, und die Worte verstände doch ein jeder. Mir geht es aber gerade umgekehrt. Und nicht bloß mit ganzen Reden, auch mit einzelnen Worten, auch die scheinen mir so vieldeutig, so unbestimmt, so mißverständlich im Vergleich zu einer rechten Musik, die einem die Seele erfüllt mit tausend besseren Dingen, als Worten. Das, was mir eine Musik ausspricht, die ich liebe, sind mir nicht zu unbestimmte Gedanken, um sie in Worte zu fassen, sondern zu bestimmte“. Diese vielleicht anfechtbare Anschauung, der Mendelssohn auch sonst gelegentlich Ausdruck gab, klingt jedenfalls nicht wie das Glaubensbekenntnis eines musikalischen Formalisten. Und dieser Theorie entsprach auch die Praxis des schaffenden Künstlers, der nicht nur in seinen charakteristischen Konzertouvertüren, sondern auch in zahlreichen anderen Instrumentalwerken, insbesondere in den „Liedern ohne Worte“, bezeichnende Beispiele von Programmusik gegeben hat, allerdings in dem beschränkten Beethovenschen Sinne, der „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei“ anstrebte. Und so werden wir auch in Mendelssohns Werken wie in denen jedes echten Tondichters musikalische Selbstbekenntnisse, nicht nur Spiele einer müßigen Phantasie zu erblicken haben. Allerdings vollzieht er, wie Otto Jahn so schön von Mozart sagt, den Gährungsprozeß der Leidenschaft nicht in dem Kunstwerk selbst, sondern ist stets bestrebt, seinen Schöpfungen den Stempel vollendeter, abgeklärter Formschönheit aufzudrücken. Daß er aber in der klassischen Rundung der Form keineswegs den ausschließlichen Wertmesser wahrer Kunst erblickte, bezeugt eine Äußerung, die er einst zu Joseph Joachim[1]) tat, als dieser ihm eine eigene Arbeit zur Durchsicht brachte: „Eine Ouvertüre kann in der knappsten, strengsten Form geschrieben sein wie die zum ‚Figaro‘, oder auch ein lose aneinander gereihtes Quodlibet wie die zum ‚Freischütz‘; und doch können

[1]) Mündliche Mitteilung Joachims an den Verfasser.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

beide vollendete Meisterwerke sein, denn die Hauptsache ist und bleibt die Ursprünglichkeit der Ideen." Diese von dem Meister mit Recht am höchsten geschätzte Urwüchsigkeit und Unmittelbarkeit der musikalischen Erfindung bildet auch ein untrügliches Kennzeichen seines eigenen Schaffens. Er hatte wie alle Genies einen höchst persönlichen Stil, der keinem Vorbild entlehnt war, wohl aber von vielen schwächeren Talenten nachgeahmt werden konnte. Und mit der ausgesprochenen Eigenart der Erfindung ging die vollkommene Natürlichkeit und Naivetät seiner Tonsprache Hand in Hand. Wir finden in seinen Werken keine gesuchte Geistreichelei, keinen mühselig angequälten Seelenschmerz; wie ein Vogel, dem „der Schnabel hold gewachsen war", überließ er sich dem strömenden Flusse seiner musikalischen Eingebungen, und eine in frühester Jugend erworbene, virtuose Beherrschung des musikalischen Handwerks ermöglichte es ihm, den Juwelen, die er der Schatzkammer seiner reichen Phantasie entnahm, die edelste Fassung zu geben. Allerdings hat ihn die Lust an der Technik, die ihm mühelos gehorchte, in schwächeren Stunden zuweilen verleitet, flüchtige Einfälle zu Papier zu bringen, ohne sie auf ihren Ewigkeitswert zu prüfen. Aber welcher große Meister ist von dieser Schwäche ganz frei? Und haben wir ein Recht, nach seinen unbedeutenden Werken gerade ihn zu beurteilen, der uns soviel Unvergängliches geschenkt hat? Und dürfen wir von einem Künstler, dessen Leben in den glücklichsten Bahnen verlief, und der schon im blühenden Mannesalter ins Grab sank, eine von Pathos und Tragik durchwehte Tonsprache verlangen und nicht vielmehr den Ausdruck inneren Seelenfriedens und jugendlich schwärmerischer Gemütsstimmungen? Er wäre sich selbst untreu geworden, wenn er uns in seiner Kunst nicht ein wahrhaftes Spiegelbild seiner harmonischen, abgeklärten und im Grunde optimistischen Natur gegeben hätte. Diesen Grundzug heiterer Lebensbejahung finden wir ebenso in der Sommernachtstraum-Ouvertüre und in dem Oktett für Streichinstrumente, mit denen der jugendliche Meister seinen Siegeslauf begann, wie in dem Violinkonzert, das seinen letzten Lebensjahren angehört, und das — beiläufig bemerkt — die manchmal gehörte Behauptung, daß er sich schon in seinen jungen Jahren „ausgeschrieben" hätte, glänzend widerlegt. Allerdings kann bei Mendelssohn, wie übrigens auch bei Schubert und Chopin, von einer stufenweise erfolgten Entwicklung seiner schöpferischen Tätigkeit nicht eigentlich die Rede sein, und wer bei ihm nach bekannten Vorbildern mehrere Schaffensperioden und Stile abgrenzen wollte, würde in Verlegenheit geraten. Denn mit den genannten Jugendwerken steht der 17jährige Jüngling schon als eine festumrissene Künstlererscheinung in der Musikgeschichte da, und auf die weitere Entfaltung seines Schaffens, so vielseitig es auch sein mochte, treffen Goethes Worte zu: „Bist alsobald und fort

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und fort gediehen, nach dem Gesetz, wonach du angetreten." Eine solche angeborene Kraft und Eigenart zeigt sich unverkennbar in Mendelssohns Musik. Seine melodische Linie ist weit und edel geschwungen, sein Rhythmus von blendender Vielgestaltigkeit, und seine Harmonie weist die seltene Gabe wahrhaft originaler Meister auf, im Einfachen niemals flach, im Komplizierten niemals verworren zu werden. Überhaupt ist für seine Kunst ein feines Stilgefühl bezeichnend, das sich im schlichtesten a-cappella-Satz wie in der verwickeltsten Instrumentalfuge offenbart. So konnte er auf allen Gebieten der Tonkunst Bedeutendes schaffen, mit alleiniger Ausnahme der Oper, zu der ihn zeitlebens eine ausgesprochene Neigung beseelte, ohne daß es ihm gelungen wäre, auf der Bühne Fuß zu fassen, wenn man etwa von der herrlichen musikalischen Einkleidung, mit der er Shakespeares Sommernachtstraum schmückte, absieht. Er war kein Dramatiker, in dessen Brust widerstrebende Weltanschauungen kämpfen, er konnte sich nicht seiner zarten, romantischen Subjektivität entäußern, um objektiv geschaute dramatische Gestalten auf die weltbedeutenden Bretter zu stellen. Auch blieb er stets zu sehr Musiker, um jemals zugunsten des packenden dramatischen Ausdrucks die reine musikalische Schönheitslinie zu durchbrechen. Schwächere Individualitäten, wie etwa Marschner, haben darum mehr den Anforderungen der Bühne genügt als Mendelssohn, und es ist bezeichnend, daß dieser Devrients „Heiling"-Buch als ungeeignet zurückwies, während Marschner damit seinen größten, noch heute nachhaltigen Bühnenerfolg errang. Es zeigte sich eben bei Mendelssohn schon in der überkritischen Art, mit der er eine Unzahl Opernstoffe verwarf, daß ihm der Blick für die Lebensbedingungen der Bühne fehlte, und auch sein schöner Schwanengesang, das Bruchstück aus Geibels „Loreley", über deren Komposition ihn der Tod ereilte, kann diese Ansicht nicht entkräften, denn es ist, wenn auch von großer Ausdrucksgewalt und Gefühlswärme, doch in demselben Sinne Konzertmusik wie die Walpurgisnacht und die Oratorien „Paulus" und „Elias". Was seiner Musik an dramatischer Beseelung innewohnte, konnte sich in diesen oratorischen Werken, unbeirrt durch die Anforderungen der Szene, ebenso frei entfalten wie der Reichtum seiner lyrischen Empfindung und seine Kraft als epischer Schilderer.

Mendelssohns geschichtliche Stellung

Dem glänzenden Dreigestirn der klassischen Meister: Haydn, Mozart und Beethoven stehen in Karl Maria von Weber, Felix Mendelssohn und Robert Schumann die drei Hauptvertreter der sogenannten romantischen Schule der deutschen Tonkunst gegenüber. Es ist indes schon oft mit Recht hervorgehoben worden, daß die Bezeichnung „romantisch", sofern man damit auf den Befreiungskampf der subjektiven künstlerischen

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Empfindung gegen starr gewordene Formen und Regeln hinweisen will, den Meistern Bach, Beethoven und Wagner in noch höherem Maße zukommt, als den eigentlichen Romantikern. Mendelssohn zumal, der durchaus an die Formenwelt der klassischen Meister anknüpft und — etwa von dem „Lied ohne Worte" abgesehen — überhaupt keine neuen musikalischen Formen geschaffen hat, könnte man in diesem Sinne eher konservativ nennen. Aber er war Romantiker in seiner schon oben berührten Vorliebe für poetische Programme, die in der echt romantischen Bezeichnung „Lied ohne Worte" ihren treffendsten Ausdruck fand. Er war es auch in seiner Hinneigung zu den für die Romantiker charakteristischen Stoffen der Märchenwelt und der Naturpoesie und berührte sich darin nahe mit der zeitgenössischen Literaturperiode, der ja die Bezeichnung „romantisch" entlehnt ist. So zeigt uns seine Kunst einen Januskopf: in den überkommenen Formen der klassischen Meister wurzelnd, öffnet sie den Blick in eine neue Welt musikalisch-schöpferischer Ideen, die ihre eigentümlichste Einkleidung in dem keinem Vorbild nachgeahmten Typus der Mendelssohnschen Scherzi gefunden haben. Diese an kein Klanggeschlecht und keine Taktart gebundenen elfenleichten Gebilde von feinstem Klangzauber, die der Meister für Klavier, Kammermusik und Orchester in stets gleicher Vollendung zu formen wußte, gesellen ihn für immer den ausgeprägtesten Charakterköpfen der Musikgeschichte zu.

Mit dem neuen Inhalt erweiterte sich natürlich auch die Ausdrucksfähigkeit der Orchestersprache, und wir müssen in Mendelssohn, obwohl er nicht, wie Berlioz, neue Instrumente eingeführt hat, sondern sich im wesentlichen auf das Beethovensche Orchester beschränkte, doch als einen der größten Instrumentationskünstler des neunzehnten Jahrhunderts erblicken. In dieser Hinsicht war er seinem Zeitgenossen Schumann bedeutend überlegen und seinem bewunderten Vorbilde Weber durchaus ebenbürtig. Wenn trotzdem seine Symphonieen gleich denen Schumanns in dem heutigen Musikleben an Boden verloren haben, so ist der Grund dafür, abgesehen von dem für alle Nachgeborenen erdrückenden Wettbewerb der Beethovenschen Symphonieen, in dem Zuge der Neuzeit zur symphonischen Dichtung oder Orchesterphantasie zu erblicken. Diese herrschende Geschmacksrichtung erklärt es andererseits, daß Mendelssohns charakteristische Konzert-Ouvertüren, die ja Hans von Bülow ebenfalls symphonische Dichtungen nannte, sich noch heute großer Beliebtheit erfreuen. Ja wir werden diesen Werken vielleicht eine ganz besondere musikgeschichtliche Stellung zuerkennen dürfen, insofern als sie eine Vermittelung und Versöhnung der beiden sich befehdenden Richtungen, der symphonischen Programmusik und der an die Klassiker anknüpfenden Weiterbildung der strengen symphonischen Form darstellen.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In seiner Kammermusik steht Mendelssohn formell ganz auf dem Boden der Klassiker, hat aber darin einen höchst persönlichen Stil entfaltet, so daß z. B. sein Oktett für Streichinstrumente einen ebenso bedeutenden Höhepunkt der nachklassischen Kammermusik bildet wie Schuberts Streichquintett in C-dur und Schumanns Klavierquintett. Auch seine beiden Klaviertrios, besonders das in d-moll, haben bisher der Zeit getrotzt, obschon sie vielleicht durch seine mit Unrecht vernachlässigten Streichquartette und -quintette noch übertroffen werden.

Daß das Violinkonzert als unverwelkliches, über allen Zeiten und Schulen stehendes Muster der Gattung unmittelbar neben dem Beethovenschen genannt werden muß, steht heute, 61 Jahre nach dem Tode seines Schöpfers, bereits fest. Weniger haben seine Klavierwerke mit Orchester, das g-moll-Konzert vielleicht ausgenommen, dem Zahn der Zeit zu trotzen vermocht. Dagegen schuf er in den „Variations sérieuses“ ein unbestrittenes Meisterwerk bedeutenden Inhalts. Der Klavierkomponist Mendelssohn nimmt in der Musikgeschichte eine vermittelnde Stellung zwischen den Wiener Meistern und der in Schumann und Chopin verkörperten romantischen Klaviermusik ein. Ging er in der Technik über Hummel und Moscheles nicht hinaus, so hat er doch durch seine „Lieder ohne Worte“ ein ganz neues romantisches Genre geschaffen, das ihm einen Platz als dritter im Bunde dieser Klavierpoeten sichert.

Wenden wir uns zu seinen Vokalwerken, so müssen wir zunächst seiner Verdienste um die geistliche Tonkunst gedenken. Er war, obwohl jüdischer Abstammung, christlich getauft und erzogen und ein von echter Herzensfrömmigkeit erfüllter, überzeugungstreuer Protestant. So vermochte er nicht nur als kongenialer Musiker, sondern auch als gläubiger Christ sich in den Geist der Bachschen Kunst zu versenken, aus deren Tiefen er Kraft zu eigenen originalen Neuschöpfungen moderner Kirchenmusik sog. Eine äußere Anregung dazu gaben ihm in seinen letzten Lebensjahren seine Beziehungen zum Berliner Domchor, für den er eine Anzahl kleinerer Werke zum gottesdienstlichen Gebrauch schuf. Diese sowie seine größeren Psalmen und Motetten mit und ohne Orchesterbegleitung sind durch ihre gemütswarme Religiosität und ihre klassische Formvollendung tief ins Volk gedrungen und haben ihrem Schöpfer eine hervorragende, auch heute noch unerschütterte Stellung als Kirchenkomponist gesichert. In diesem Zusammenhang verdienen auch seine drei Präludien und Fugen und seine sechs Sonaten für Orgel als interessante und individuell gefärbte Musterbeispiele des nachbachischen Orgelstils Erwähnung.

Auf dem Gebiete des Oratoriums und der weltlichen Kantate überragt er an Bedeutung sämtliche Meister des 19. Jahrhunderts und ist

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

durchaus als Erbe Händels und Haydns anzusehen. Die ästhetischen Bedenken, die man gegen die von ihm angestrebte Vermischung des oratorischen Stils mit Elementen der Bachschen Passionen, besonders gegen die Einflechtung von Chorälen im „Paulus“ und gegen die lyrisch-betrachtenden Episoden geäußert hat, haben nicht vermocht, der Volkstümlichkeit und Lebenskraft seiner Oratorien Eintrag zu tun, und seine „Walpurgisnacht“ werden wir mit Spitta als die vollendetste weltlich oratorienhafte Tondichtung nach Haydn auch heute noch ansehen dürfen.

Auf dem Gebiet des einstimmigen Liedes erreicht Mendelssohn nicht die Tiefe und Vielseitigkeit Schuberts und ist durch seinen großen Zeitgenossen Schumann weit in den Schatten gestellt worden, wenn auch einzelne Blüten seiner Lyrik zu größter Volkstümlichkeit gelangt sind; dagegen hat er in seinen vierstimmigen Liedern für gemischten und Männerchor klassische Muster musikalischer Kleinkunst geschaffen, die an innerem Reichtum bei bescheidensten äußeren Mitteln und an urwüchsiger Erfindungskraft noch heute unübertroffen dastehen.

Wenn in Vorstehendem versucht worden ist, die Stellung des Komponisten Mendelssohn in der Entwicklung der Tonkunst mit wenigen Strichen zu zeichnen, so ist damit seine geschichtliche Bedeutung als Musiker keineswegs erschöpft. Denn auch als ausübender Tonkünstler hat er einen tiefen und nachhaltigen, bis in die Neuzeit fortwirkenden Einfluß ausgeübt. Daß er ein Klavierspieler ersten Ranges war, ist durch glaubwürdige Zeugnisse von Clara Schumann, Hiller, Joachim, Hans v. Bülow und vielen andern außer Zweifel gestellt. Und wenn er sich auch selbst gern als „en gros-Spieler“ bezeichnete, so beweisen allein seine Konzertprogramme, auf denen wir Beethovens Hammerklaviersonate, desselben Meisters Konzerte in G-dur und Es-dur und die schwierigsten Bachschen Klavierwerke finden, daß er als Klavierkünstler auf der Höhe seiner Zeit stand, zumal wenn man erwägt, daß er vor dem anspruchsvollsten Publikum Europas, in den Londoner philharmonischen Konzerten, im Leipziger Gewandhaus, auf den niederrheinischen Musikfesten und in Berlin häufig auftrat und fast immer auswendig spielte. Allerdings beschränkte er sich in seinen öffentlichen Vorträgen meist auf die Werke der Klassiker und seine eigenen Kompositionen; denn das eigentliche Virtuosentum, dem eine glänzende Technik Selbstzweck ist, lag ihm fern, so sehr ihn als Fachmann auch technische Neuerungen interessierten, wie sie z. B. Henselt, Liszt und der von Mendelssohn aufs höchste bewunderte Chopin aufbrachten. Er stellte seine ausübende Fertigkeit durchaus in den Dienst der großen Kunst und wurde nicht müde, mit ihr für die seinerzeit noch unverstandenen Schöpfungen Bachs und des späten Beethoven als begeisterter Apostel einzutreten. Mit diesem selbstlosen Aufgehen in dem

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

darzustellenden Kunstwerk ist Mendelssohn für Künstlererscheinungen wie Clara Schumann und Joachim vorbildlich und der Begründer einer Schule geworden, die sich im bewußten Gegensatz zu der durch Paganini und Liszt auf die höchste Spitze getriebenen Virtuosität stellte. Auch seine Leistungen als Orgelspieler, die naturgemäß zumeist der Verbreitung der Bachschen Werke galten, und technisch wie geistig gleich bedeutend waren, dienten demselben Ideal der objektiven Darstellung edelster Kunst.

Dasselbe gilt von Mendelssohns Wirksamkeit als Dirigent, die ihn schon in dem jugendlichen Alter von zwanzig Jahren eine künstlerische Leistung von epochemachender musikgeschichtlicher Bedeutung vollbringen ließ. Durch seine glänzende Aufführung der Matthäuspassion in der Berliner Singakademie am 11. März 1829, die er gegen mannigfache Widerstände mit größter Begeisterung und Willenskraft ins Werk setzte, sprengte er die ehernen Pforten, die die mystische Wunderwelt der Bachischen Kunst verschlossen gehalten hatten, und gab damit den ersten gewaltigen Anstoß zur Wiederbelebung der Bachpflege. Auch in Leipzig, wo er im Oktober 1835 sein Amt als Gewandhauskapellmeister angetreten hatte, war er in jahrelanger hingebender Arbeit bemüht, Bachs Werke für das öffentliche Musikleben wiederzugewinnen. Folgende geschichtliche Daten mögen das Gesagte erhellen. Das erste Werk Bachs, das überhaupt im Gewandhaus erklang, war das d-moll Konzert für drei Klaviere, das Mendelssohn mit Clara Wieck und Rakemann am 9. November 1835 spielte. 1837 folgte das Klavierkonzert in d-moll, von Mendelssohn gespielt, 1838 die D-dur-Suite für Orchester und die von Mendelssohn und David gespielte E-dur-Sonate für Klavier und Violine. An einem historischen Bachabend am 21. Januar 1841 kamen zum erstenmal zu Gehör: die berühmte Violinchaconne, in Mendelssohns klassischer Bearbeitung mit Klavierbegleitung von David gespielt, die von Mendelssohn vorgetragene chromatische Phantasie und Fuge und die drei gewaltigen Sätze aus der h-moll-Messe: Crucifixus, Resurrexit und Sanctus. Am 4. April desselben Jahres folgte eine Aufführung der Matthäuspassion unter Mendelssohn in der Thomaskirche, wo das Wunderwerk am 15. April 1729 zuerst erklungen war. Ebendaselbst hatte Mendelssohn am 6. August 1840 „solissimo", wie er schreibt, zum besten des Bachdenkmals ein Orgelkonzert gegeben, in dem er einige der herrlichsten Werke des Meisters vortrug. Das Denkmal wurde aber erst am 23. April 1843 durch eine Feier, bei der nur Werke Bachs zu Gehör kamen, eingeweiht.

Bei den niederrheinischen Musikfesten, zu deren Leitung Mendelssohn in seinem kurzen Leben nicht weniger als siebenmal berufen wurde, gelang es ihm nur einmal mit vieler Mühe das Komitee zu bestimmen, daß ein Bachsches Werk auf das Programm gesetzt wurde. Es war, wie das

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Programmbuch ausweist, eine Zusammenschweißung der Kantate „Gott fähret auf mit Jauchzen“ mit dem gewaltigen Doppelchor „Nun ist das Heil und die Kraft“. Erst 1857, also fast zwei Jahrzehnte später und zehn Jahre nach Mendelssohns Tode finden wir Bach wieder bei diesen Festen mit einer Kantate vertreten. Es ist sehr interessant, in Mendelssohns Briefwechsel mit den maßgebenden Persönlichkeiten zu verfolgen, wie beharrlich und oft diplomatisch er die Sprödigkeit der musikalischen Kreise des Rheinlands gegen Bach zu besiegen trachtete, und wenn wir heute mitten in einer Zeit der erfreulichsten Bachrenaissance stehen, so gebührt unserm Meister daran das erste und hervorragendste Verdienst.

Wie den Werken Bachs, so wandte Mendelssohn auch den Schöpfungen der Wiener Klassiker die liebevollste Pflege zu, und Franz Schuberts große C-dur-Symphonie erlebte unter ihm am 21. März 1839 ihre Uraufführung und in den folgenden Jahren zahlreiche Wiederholungen. Auch daß er als Dirigent in Leipzig stets für die Schöpfungen seines Zeitgenossen Robert Schumann eintrat und dessen Symphonieen in mustergültiger Weise aus der Taufe hob, darf nicht vergessen werden.

Das Bild von Mendelssohns vielseitiger Tätigkeit in Leipzig, das durch ihn zum musikalischen Mittelpunkt Europas wurde, wäre unvollständig, wenn wir nicht auch einer seiner Lieblingsschöpfungen, des am 3. April 1843 ins Leben getretenen Leipziger Konservatoriums gedächten. Diese musikalische Hochschule, der der Meister durchaus seinen persönlichen Geist einzuhauchen wußte, ist das Vorbild für manche ähnliche Anstalten geworden und hat ausgezeichnete Künstler herangebildet und gediegene musikalische Kultur in alle Lande getragen.

Mendelssohns Bedeutung für die Gegenwart

Wie schon aus der vorstehenden Skizze hervorgeht, können wir zahlreiche Spuren von Mendelssohns künstlerischer Wirksamkeit bis in unsere Tage verfolgen, und wenn auch manche seiner von den Zeitgenossen gepriesenen Werke uns nichts mehr bedeuten, so übt er doch durch eine ganze Reihe genialer und unveralteter Schöpfungen im Kunstleben der Gegenwart noch immer seine geistige Macht aus. Die Polemik Wagners, der sich übrigens noch 1845 in einem Brief an Mendelssohn als sein „aufrichtigster Bewunderer“ unterzeichnete, und die geringschätzigen Urteile kleinerer Geister haben nicht vermocht, seine Werke zu verdrängen und noch viel weniger das sympathische Bild der großen harmonischen Künstlerpersönlichkeit, die so viele an Mozart gemahnende Züge aufweist, in den Augen der Nachwelt zu trüben. Im Gegenteil bricht sich heute mehr und mehr die Erkenntnis Bahn, daß „Mendelssohn als Erzieher“ gerade der jüngeren musikalischen Generation noch recht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

viel zu sagen hat. In einer Zeit, wo unklares Stammeln häufig für Tiefsinn genommen wird, wo mancher Jüngling schon mit symphonischen Dichtungen aufwartet, obwohl er noch mit den Regeln des zweistimmigen Kontrapunktes im Kampfe liegt, ist die Erscheinung eines Künstlers, der bei genialer Naturanlage und üppiger Erfindungskraft nicht verschmähte, die strengste Schule durchzumachen, und selbst erfolgreiche Werke wie z. B. „Paulus“ und „Elias“ noch nach den Uraufführungen der gründlichsten Nachfeile unterzog, in der Tat von bedeutendem erziehlichen Wert. Und kann ihm die urwüchsige Originalität seiner Erfindung nicht nachgemacht und abgelernt werden, so gehört doch die Natürlichkeit der musikalischen Ausdrucksweise und die klassisch durchgebildete Form für den, der „strebend sich bemüht“, zu den erreichbaren Idealen. Daß damit nicht alles erreicht ist, wußte Mendelssohn besser als die Leute, die ihn als „Formalisten“ zu verkleinern suchten. Der heute so oft gehörte Grundsatz „l'art pour l'art“, das untrügliche Kennzeichen dekadenter Kunstperioden, in denen sich das bis zur Ungesundheit verfeinerte Handwerk auf Kosten der seelischen Werte breit macht, existierte für Mendelssohn nicht. Seine Kunst stand in inniger Fühlung mit der Volksseele, und weil er ihren Ausdruck unmittelbar zu treffen wußte, schlugen seine Werke blitzartig ein und errangen eine unerhörte Volkstümlichkeit. Aber damit ist nichts gegen ihren inneren Wert gesagt, ebensowenig wie wir etwa Mozarts „Zauberflöte“ und Webers „Freischütz“ darum weniger schätzen, weil sie schon bei ihrem ersten Erscheinen zündeten. Allerdings dürfen wir ihn auch in seinem Einfluß auf die heutige Kunst nur vom rein musikalischen Standpunkt aus betrachten, so reiche und vielseitige Geistesbildung auch aus seinen wundervollen Briefen zu uns spricht. Dem Gesamtkunstwerk, dessen Entwicklung er nicht mehr erlebte, hätte er vermutlich ablehnend gegenübergestanden, und wie Wagner ihm den Beruf zur dramatischen Tonkunst absprach, so hielt er seinerseits den großen Musikdramatiker innerlich gewiß nicht für einen Musiker in seinem Sinne. Aber sollen wir diese großen Meister, die sich gegenseitig nicht verstehen konnten, darum schelten? Das Genie ist mit Naturnotwendigkeit einseitig. Aber als Musiker hat Mendelssohn seine Sendung ganz erfüllt und kann auch heute noch als leuchtendes Vorbild dafür gelten, wie man eine Fülle der edelsten Geistesgaben ganz in den Dienst einer einzigen heiligen Sache stellt. Gerade auf die mit Pessimismus durchtränkte Kultur der Gegenwart kann die Erscheinung eines Meisters, der den Nachtseiten des Menschenlebens abgewandt und von keinem faustischen Ringen erfüllt war, aber uns unvergleichliche Bekenntnisse einer reinen, harmonischen Seele geoffenbart hat, einen versöhnenden Schimmer werfen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

AUS FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS LETZTEN LEBENSTAGEN

von Dr. Ernst Rychnovsky-Prag



Ein interessantes, inhaltsreiches Dokument ist der weiter unten mitgeteilte Brief des Pianisten Ignaz Moscheles an Josef Fischhof (1809—1857), den ehemaligen Klavierprofessor am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Zu dem in Wiener Kunstkreisen hoch angesehenen Musiker trat Moscheles spätestens im Jahre 1844, als er in Wien drei Konzerte gab, in persönliche Beziehungen, die sich in der Folge zu einer lebhaften Korrespondenz verdichteten. In den erhaltenen Briefen — es sind ihrer 13 — werden die musikalischen Fragen, die um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die beteiligten Kreise in hochgradiger Spannung hielten, eingehend erörtert. Der erste Brief der stattlichen Reihe ist unter dem unmittelbaren Eindruck des frühzeitigen Todes Felix Mendelssohns geschrieben. Der tiefe Schmerz über den schweren Verlust, den die Musikwelt in jenem Augenblick erlitten, zitiert in jeder Zeile des Schreibens ungeheuchelt nach. So lebendig versteht Moscheles zu schildern, daß man glaubt, die letzten Lebenstage des Tondichters selbst mitzuerleben, den die selbe Krankheit dahinraffen mußte wie seinen Großvater, den Philosophen Moses Mendelssohn, wie seine Eltern, wie seine Lieblingsschwester Fanny — der Gehirnschlag.

Moscheles, dessen intime Beziehungen zu Mendelssohn bekannt sind, hat natürlich auch in seinem Tagebuche dieses traurigen Ereignisses ausführlich gedacht. Wer sich der Mühe unterziehen will, die hier in Betracht kommenden Teile des zweiten Bandes der von Frau Moscheles nach Briefen und Tagebüchern herausgegebenen Biographie ihres Gatten mit dem folgenden Briefe zu vergleichen, wird aus mehr als einem Grunde diesem den Vorzug geben. Das Schriftstück, dessen Kenntnis ich Herrn Fritz Donebauer in Prag verdanke und das hier seine erste Veröffentlichung erfährt, lautet:

Leipzig, den 7ten November 1847

Herrn Professor Fischhoff in Wien

Lieber Freund

Ich kann meinem gedrückten Herzen nicht beßer Luft machen, als wenn ich Ihnen, dem Verehrer, dem Freunde F. Mendelssohns über das allgewaltig betrübende Ereigniß seines Hinscheidens am 4ten d. schreibe. Was wir an ihm beseßen, was wir an ihm verloren, das können wir nur fühlen, aber nicht hinlänglich äußern. Es wird und muß auf unsere künftige Lebenszeit den gewichtigsten Einfluß haben, und wir können uns nur trösten mit der Theilnahme der Welt.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ueber seine letzten Tage will ich nur noch Etwas beyfügen. Am 18ten Sept. d. J. kam er von seiner Reise aus der Schweiz zurück — aber seine Stimmung, sein Gemüth, war sehr gedrückt. In meinem Familienkreise konnte er die Simptome der heftigen Erschütterung, die ihm der Tod seiner Schwester[1]) beygebracht hat, nicht verbergen, trotzdem wir ihn zu zerstreuen suchten, theils mit Musik, theils mit unseren Kindern, für die er sich sehr interesierte. Er examinierte meinen Felix (deßen Gevatter er war) im Griechischen.

Mit dem Klavierspiel meiner verheyratheten Tochter Mad. Roche schien er sich zu freuen. Wir spielten ihm meine M. J. Duett Jadis et aujourd'hui vor. Er war nicht einverstanden mit dem Titel, welchen ich diesem Werke gab, er meinte, er sey nicht richtig bezeichnet, und wir kamen überein, es der Öffentlichkeit unter dem Titel Le Contraste (nächstens) zu übergeben.[2]) Wir setzten eine Stunde fest, in welcher wir täglich einen Spaziergang machen wollten. Das waldige Rosenthal wurde dazu gewählt, und so wandelten wir zusammen (zuweilen auch mit meiner Frau) bey schönem, auch bey regnerischem Wetter mit Schirmen. Endlich veranlaßte ich ihn, mir seine neuesten Sachen hören zu laßen. Er sprach von einem 1. Akte einer Oper Loreley, einem Violin Quartette und mehreren Liedern. Sein Bruder erzählte mir, daß unter den Papieren Mendelssohns sich ein Plan zu einem Oratorium: Christus vorfindet. 2 Stücke seyen schon fertig. Felix soll zu ihm gesagt haben, daß er seine besten Kräfte für dieses Werk aufsparen wollte!! Es war am 5ten October als er sich ganz musikalisch gestimmt fühlte.[3])

[1]) Fanny Mendelssohn-Hensel starb am 14. Mai 1847. Während einer Chorprobe wurde sie vom Schlage gerührt und verschied noch an demselben Tage.

[2]) Op. 115. Les Contrastes. Grand Duo pour deux Pianos à huit mains. Leipzig, Fr. Kistner. Aus „Moscheles' Leben" (II, 176) erfahren wir Näheres: „Die ernste Fuge bezieht sich auf die gute alte Zeit," behauptete Moscheles, „die leichteren Sätze sollen unser musikalisches Heute vorstellen." „Aber warum das?" meinte Mendelssohn. „Werden nicht jetzt noch interessante Fugen geschrieben? Unsere Zeit leistet auch noch Gutes." „Aber der Modegeschmack ist verderbt," sagte wieder Moscheles, „sie wollen nur noch leichte Musik, ins Ohr fallende Rhythmen hören." „Ja, sie wollen," unterbrach Mendelssohn lebhaft, „aber sie sollen nicht. Leben du und ich nicht? Haben wir nicht die Absicht, gute Musik zu schreiben? Wir wollen beweisen, daß die Zeit noch Gutes leisten kann, drum bitt' ich dich, nicht den Titel." „Dieser Bitte war nicht zu widerstehen und so ward aus dem ‚Jadis et aujourd'hui' — ‚les Contrastes', womit der Freund sich einverstanden erklärte." Merkwürdigerweise existiert von Moscheles auch eine Komposition, die den hier abgelehnten Titel „Jadis et aujourd'hui" führt. Es ist op. 58, „une Gigue et un Quadrille-Rondeau pour le Pianoforte", das in Hamburg bei Cranz erschienen ist.

[3]) „Christus" (op. 97) ist Fragment geblieben. Es sollte aus zwei Teilen bestehen. Vom ersten Teil, der die Geburt Christi behandeln sollte, sind beendet

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ich war allein bey ihm, wir hatten erst in S. Bachs Motteten geblättert, dann spielte er mir das in der Schweiz komponierte Violin Quartett in F-moll vor. Eine flammende Leidenschaftlichkeit karakterisiert das Ganze, aber düster ist die Hauptfarbe davon.

Ich war unendlich ergriffen davon, erkannte seine untergrabene Gemüths Ruhe, eine Aufregung von Schmerzens-Gefühlen, die sich mit jedem der 4 Stücke steigert. Ich sagte ihm, daß ich seine außergewöhnliche düstere Stimmung errathen hatte, und machte die Bemerkung, daß diese Composition um so bestimmter die Farbe dieser Stimmung an sich trage durch den Umstand, daß die 4 Stücke alle in F-moll seyen. „Ja!! (sagte er wie aus einem Traume auffahrend) das ist mir selbst noch nicht aufgefallen!“ [1])

Auch spielte er mir das 1te Stück eines noch unvollendeten (anderen) Quartetts in D-moll. Es sind Variazionen, weniger düster, etwas tröstlicher, und harmonisch besonders gediegen. Am 8ten Oct: wohnte er einer Prüfung neu aufzunehmender Schüler im Conservatorium bey, und schrieb an der Tafel Generalbaß Exempel als Aufgaben auf. Während die Schüler sich die Köpfe zerbrachen, um ihre Sache so gut als möglich zu machen, skizzierte er mit der Feder auf zufälligen Blättern die interessantesten Landschafts Szenen, in denen das schaffende Genie so wenig verkennbar war als in allen seinen Schöpfungen. Denselben Nachmittag und Abend brachte ich noch mit ihm in seinem Hause zu. Der eben hier angestellte Kapellmeister J. Rietz [2]), ein Jugendfreund von Mendelssohn, kam dazu. R. ist ein vortrefflicher Violoncellspieler. Die Beyden freuten sich, einmahl wieder mit einander musizieren zu können. Sie spielten nacheinander Mendelssohns D-dur Sonate, Beethovens 2 Sonaten Op. 102. Mendelssohns Spiel war die Kunst und Begeisterung selbst. Jede Note, jeder Accent mußte so gegeben seyn und nicht anders. Dieser Kunst Genuß war mir im Contraste mit der modischen Virtuosität, wie einem, der unter sicherem Dach und Fach dem tobenden Winde und dem Schneegestöber zusieht. Mit mir spielte M. auch meine Sonate Symphonique [3]) — ich

worden ein Rezitativ für Sopran, ein für Tenor und zwei Bässe gesetztes Terzett der heiligen drei Könige und der Chor „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen“, der in den Choral „Wie schön leuchtet der Morgenstern“ übergeht. Der zweite Teil sollte das Leiden Christi darstellen. Es liegen vor die Pilatusszenen und der Chor „Ihr Töchter Zions“. Die Angabe Paul Mendelssohns bedarf also einer Berichtigung.

[1]) Nicht ganz zutreffend. Das Adagio des f-moll Quartettes (op. 80) steht in As-dur.

[2]) Julius Rietz (1812—1877) wurde aus Düsseldorf, wo er Mendelssohns Nachfolger gewesen war, 1847 nach Leipzig als Theaterkapellmeister berufen und 1848 auch Dirigent der Gewandhauskonzerte.

[3]) Op. 112. Bei Jul. Friedländer (Stern & Co.) in Berlin erschienen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

fühlte mich musikalisch vermählt mit einer himmlischen Braut. — Nach diesen Produktionen sagte er: „musizieren greift mich jetzt doch mehr an als sonst“ und riß sich doch bald aus der kurzen ernsten Stimmung durch seine geistreiche und gemüthliche Unterhaltung mit uns, zu denen sich die Seinigen und Meinigen beym The versammelten.

Der nächste Tag war ein Verhängnißvoller. Meine Frau und ich begleiteten ihn auf den gewöhnlichen Gang nach dem Rosenthal in der Mittags Stunde. Nachmittags besuchte er die Frau des Dr. Frege[s] [1]), eine ausgezeichnete Dilettanten Sängerin, die durch ihre Liebenswürdigkeit und ihr gediegenes Talent Mendelssohns besondere Achtung und Freundschaft genoß. Er accompagnierte ihr mehrere Stücke aus seinem Elias. Plötzlich fühlte er sich unwohl und mußte nach Hause gebracht werden. Es waren Congestionen des Blutes nach dem Kopfe, Hände und Füße erstarrt. Zu Bette gebracht verfiel er in eine Fieber Hitze, und sein Arzt Dr. Hammer mußte zu den heftigsten Mitteln, Blutigel etc. greifen. Gegen den 18ten Oct. war er Convalescent. Ich konnte ihn wieder besuchen Er durfte auch ausfahren. Die Luft that ihm wohl, der Appetit stellte sich wieder ein, seine Unterhaltung wurde wieder lebendig aufgeregt. Er bedauerte, seine Reise nach Berlin zur Aufführung des Elias aufgeben zu müssen, hoffte aber, daß die Spuren seiner Kopfschmerzen so bald verschwinden sollten, daß er doch die Reise nach Wien machen könne — ein Gedanke, an den er mit vieler Liebe hing. Er fragte mich und mehrere Freunde, ob wir ihn schon für stark genug hielten, um bald die Reise anzutreten. Wir konnten ihn nur ermuthigen, aber für rathsam hielten wir es nicht. Auch hier waren die Proben des Elias schon im Gange, und hofften auf seinen leitenden Geist. Den 1ten Akt der genannten Oper trauete er sich nicht mir vorzuspielen aus Furcht vor Aufregung — so verlor ich einen gehofften Hochgenuß!

Am 28ten Oct: 2ter Verhängnisvoller Tag! Vor Tische hatte er mit seiner Frau einen Spaziergang gemacht und dann das Mittagmahl mit Appetit verzehrt. Nachmittag bekam er einen noch heftigeren Anfall, den sein Arzt Dr. Hammer und der dazu gerufene Hofrath Clarus als einen Nervenschlag erklärten. Eine Aderlaß rief die schon geflohenen Seelen-Kräfte zurück, aber sie wollten nicht mehr vollkommen fungieren. In abgebrochenen Worten äußerte er seine heftigen Schmerzen in allen Theilen seines Kopfes. Bis zum 3ten Nov: hofften die Ärzte noch. Er hatte ruhige Momente und auch zuweilen sanften Schlaf — aber an diesem Tage erneuerte sich der Schlag Anfall. Die Thätigkeit seiner Sinnes-Organe hörte
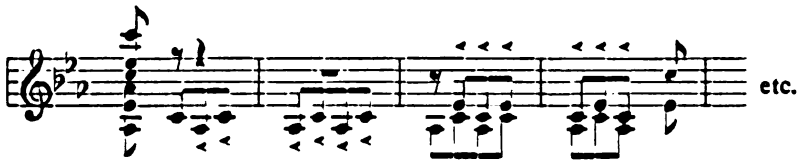
[1]) Frau Livia Frege sollte bei der bevorstehenden Aufführung des „Elias“ mitwirken.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf — er kannte Niemanden mehr. Der Zudrang von Nachfragenden aller Klaßen war außerordentlich. Auf den Straßen sah man die besorgten Gesichter nach Berichten über ihn haschend. Am 4ten Nov: Nachmittags waren alle Hoffnungen geschwunden.

Seine Frau trug das Zentnerschwere Gewicht ihres Schmerzes heldenmüthig — sie unterlag keiner Hinfälligkeit, kein Ausdruck des Worts verrieth ihren inneren Kampf. Gegen Abend schon konnten die nächsten Freunde vor seinem Bette versammelt seyn, ohne eine Störung zu riskieren. Die Ärzte erlaubten, daß Schleinitz[1]), David[2]) und ich uns dem Bette näherten. Die in Gram und Ergebung versunkene Frau, einem Schutz-Engel gleich, der Bruder Karl[3]) wie versteinert vom blutenden Schmerz, bildeten eine Gruppe um den scheidenden Genius, die ich zum Modell eines Monumentes dem Meysel eines Canova oder Thorwaldsen hätte anvertrauen mögen. Mendelssohn schien in einen tiefen Schlaf schnell aber gleich athmend versunken. Den Parfum von Moschus, den die Ärzte gewöhnlich dem scheidenden Kranken mitgeben, wendeten sie auch hier ohne Erfolg an. — Um 9 Uhr rückte die tragische Auflösung heran! Seine Athemzüge nahmen ein langsammeres Zeitmaß — seine Züge wurden verklärt — wir umringten sein Bett in todtem — stillen Gebet versunken. Mir war jeder Athemzug, der sich ihm entwand, wie der Kampf eines großen Geistes, der sich von der irdischen Hülle, von einem sterblichen Käfig befreuen will. Ich habe ihn neben mir viel in Kunst-Begeisterung athmen, und wie auf Pegasus himmelwärts stürmend schnauben gehört — — — — — nun mußte ich diese unvergeßlichen Rhytmen so auflösend, absterbend verklingen hören!! Beethovens Schauer-Laute aus dem Todtenmarsch der Eroica, besonders bey der Stelle



zogen mich mit hin nach den Sphären anderer Welten; nur das Schluchzen der Anwesenden und meine eigenen heißen Thränen knüpften mich an die Gegenwart. — Um 9 Uhr 24 Minuten hauchte die große Seele mit einem tiefgeholten Seufzer aus!

[1]) Dr. Heinrich Conrad Schleinitz, Justizrat (1802—1881), Mitglied der Gewandhaus-Direktion, nach Mendelssohns Tode Direktor des Konservatoriums.

[2]) Ferdinand David (1810—1873) wurde 1836 von Mendelssohn als Konzertmeister des Gewandhaus-Orchesters nach Leipzig berufen.

[3]) Wohl ein lapsus calami für Bruder Paul.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sonntag den 7ten Nov:

Heute fand eine seiner würdige Todtenfeyer in der Pauliner Kirche statt. Der Leichenzug war aufs Pomphafteste ausgestattet. Alle Behörden und Honoratioren schloßen sich zu Tausenden dem Zuge an. Leichentuchträger waren R. Schumann, David, Gade, Hauptmann, J. Rietz und ich. Das Chor der Stadt Musiker wechselte mit der Harmonie der Militär Musik ab. Für das Erstere instrumentierte ich das Lied ohne Worte in E moll aus Mendelssohns 5ten Hefte[1]). Der pathetische Karakter dieses Liedes schien mir für diese Gelegenheit analog. In der Kirche erklangen Choräle, dann eine würdige Rede von dem Prediger Howard, der himmlische Chor aus Paulus: „Siehe wir preisen selig", und der Schluß-Chor aus der Paßion nach Matthäus von S. Bach. —

Auf Wunsch der Familie des Verblichenen wird heute noch die Leiche nach Berlin gesandt.

Ich möchte von vorne anfangen, um mein zerrißenes Herz zu erleuchtern, aber da das nichts nützt, so breche ich ab, Ihnen herzlichen und traurigen Gruß schickend

Ihr

I. Moscheles

[1]) Op. 62, No. 3.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ÜBER FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS GEISTLICHE MUSIK

von Dr. Richard Hohenemser-Halensee

Es ist eine bekannte Tatsache, daß Felix Mendelssohn zu seinen Lebzeiten in der allgemeinen Wertschätzung weit höher stand, als es jetzt der Fall ist. Bei einem Komponisten, der nur der Mode dient, ist ein solcher Niedergang der Anerkennung leicht begreiflich. Aber einen Mann, dessen „Lieder ohne Worte" noch heute, mehr als 60 Jahre nach seinem Tode, in keinem Hause fehlen, in dem Klavier getrieben wird, mit dessen Chorliedern auch der kleinste Gesangverein vertraut ist, dessen Oratorien zum eisernen Bestand aller unserer großen Chorvereine gehören, wird man doch nicht ohne weiteres zu den Modekomponisten zählen wollen. Die Gründe für den verhältnismäßigen Tiefstand seiner Wertschätzung, der trotz der eben angeführten Erscheinungen unleugbar vorhanden ist, müssen also andere sein. Sie sind nicht schwer zu erkennen.

So überaus glücklich sich zu Mendelssohns Lebzeiten alle Umstände fügten, um ihm rasch in ganz Deutschland und weit darüber hinaus Anerkennung und Ruhm, vielleicht auch überschätzende Bewunderung zu verschaffen, so ungünstig gestalteten sie sich nach seinem frühen Tode für eine dauernde, gerechte Beachtung seiner Schöpfungen. Mendelssohn war als Reformator aufgetreten, indem er durch die ernste Pflege der Konzert- und Kammermusik, des Oratoriums und des geistlichen Gesanges die Tonkunst von der Oberflächlichkeit und Nüchternheit erlöste, die namentlich in den zwanziger Jahren trotz Beethoven, der mit seinen letzten Werken einsam und unverstanden blieb, allgemein herrschten und ihren Mittelpunkt in der Oper hatten. Nicht der geringste Teil dieser reformatorischen Tätigkeit war es, daß Mendelssohn mit Begeisterung an der Wiedererweckung Bachs und der anderen alten Meister mitarbeitete, und daß er die Früchte seiner Beschäftigung mit ihren Werken in seinen eigenen Kompositionen niederlegte. Sein nur auf die höchsten Ziele gerichtetes Streben wurde bald allgemein anerkannt und hoch angeschlagen[1]). Dazu kommt, daß er in den günstigsten äußeren Verhältnissen lebte, und daß ihm sein liebenswürdiges und uneigennütziges, jedem Schein, aber

[1]) Vgl. W. H. Riehl, Musikalische Charakterköpfe, 1. Band, 6. Auflage, Seite 105.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auch jeder Absonderung abgewandtes Wesen und seine hohe Geistesbildung überall treue Freunde und Anhänger gewannen.

Nach seinem Tode aber nahm die Parteiwirtschaft, deren Aufkommen in der Musik seinen Grund hauptsächlich darin haben dürfte, daß seit Beginn des 19. Jahrhunderts zahlreiche Komponisten unter die Schriftsteller gingen, worunter die Pflege der Tonkunst auch heute noch zu leiden hat, geradezu erschreckende Dimensionen an. Ohne unmittelbare Schuld Schumanns, den bei der Gründung seiner Zeitschrift die reinsten Absichten beseelten, der seine schriftstellerische Tätigkeit niemals in den Dienst persönlicher Zwecke stellte und gerade seine bewundernde Verehrung für Mendelssohn stets hervorhob, wurde nun Schumann gegen Mendelssohn ausgespielt, und dann wurden Beide von der neudeutschen Schule bekämpft. Für die Musik Schumanns war dieser Kampf nicht so schwerwiegend, da sie, solange der Meister lebte, nur zu beschränkter Anerkennung gelangt war und nun doch Gelegenheit fand, sich langsam, aber sicher durchzusetzen. Die Pflege der Mendelssohnschen Werke dagegen konnte nur zurückgehen. Vielleicht kommt auch Schumann mehr einem Zuge unserer Zeit entgegen als Mendelssohn, dem Zuge zum Mystischen und, was damit zusammenhängt, zum schwerer Verständlichen. Noch eine andere Richtung unseres Geisteslebens, die zu der eben erwähnten in einiger Beziehung steht und sich besonders in der grossen Masse des Publikums breitmacht, war der Pflege Mendelssohns nicht günstig: es ist die Freude an starken sinnlichen Reizen und überhaupt die Überschätzung der Kunstmittel gegenüber dem Inhalt des Kunstwerkes. Nimmt man hinzu, daß Mendelssohn von einer großen Schar mittelmäßiger Talente nachgeahmt wurde, deren Werke, indem sie rasch Überdruß erregten, auch die Leistungen ,des Meisters verdunkelten, so begreift es sich leicht, warum ein großer Teil der Mendelssohnschen Schöpfungen in unseren Konzertsälen immer seltener erscheint, und warum sich auch seine fürs Haus bestimmte Musik nicht mehr der intensiven Pflege erfreut wie vor 60 und noch vor 50 Jahren.

Hat man aber einmal erkannt, daß der Rückgang in der Wertschätzung eines Künstlers zum guten Teil in äußeren Verhältnissen und in Zeitströmungen begründet ist, so müßte gerade dies ein Ansporn sein, sich mit den Werken dieses Künstlers um so eingehender zu beschäftigen, um sich ein möglichst objektives, d. h. von äußeren Zufälligkeiten und von jeweiligen Strömungen unabhängiges Urteil zu bilden. Würde man Mendelssohn gegenüber so verfahren, so würde man allerdings auf der einen Seite finden, daß es für die geringere Bedeutung, die er für die Gegenwart besitzt, bis zu einem gewissen Grade auch einen inneren, d. h. einen in seiner Musik selbst liegenden Grund gibt: manche seiner Werke, nament-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lich instrumentale, verlieren bei häufiger Wiederholung. Mit der Zeit hören sie auf, uns etwas zu sagen, und wir können ihrer sogar überdrüssig werden. Bei den Werken Bachs oder Beethovens ist dies kaum oder überhaupt nicht möglich, und gerade diese Widerstandsfähigkeit einer Komposition ist ein Maßstab ihrer Bedeutung und Größe. Aber es liegt durchaus nicht in unserer Absicht, Mendelssohn unseren größten Heroen der Tonkunst zur Seite zu stellen. Von ihnen unterscheidet er sich auch dadurch, daß er gewisse Wendungen, die nicht etwa seiner ganzen Zeit angehören (denn von solchen macht sich kein Komponist frei und braucht es auch nicht), sondern speziell ihm eigentümlich sind, in verschiedenen Tonstücken häufig wiederkehren läßt. Dadurch können sich seine Werke leicht gegenseitig beeinträchtigen. Da eine Zeit lang kaum ein Konzert ohne eine Mendelssohnsche Komposition stattfand, wurde das Publikum übersättigt, und man verfiel in das entgegengesetzte Extrem. Die Überzeugung, daß auch dieses nicht der rechte Weg sei, daß man vielmehr dadurch eine Quelle reinen und hohen Genusses verstopfe, wäre das andere, das sich aus einer ernsten Beschäftigung mit Mendelssohn unzweifelhaft ergeben würde.

Will man ihm im Interesse der Kunst wieder gerecht werden, so muß man ein Hauptaugenmerk auf ein Gebiet richten, das unserer Zeit oder wenigstens der großen Masse auch des gebildeten Publikums ganz besonders fernliegt, nämlich auf seine geistliche Musik. Es ist kein Zufall, daß kein anderer Zweig seines Schaffens so sehr in Vergessenheit geriet wie gerade dieser; denn unsere großen Chorvereine pflegen zwar das Oratorium, das hauptsächlich religiöse Stoffe behandelt, und auch dasjenige Mendelssohns, haben sich aber von den übrigen Formen der religiösen Musik, also namentlich von der Motette und der Kantate, im Laufe der Zeit immer mehr abgewendet. Es klingt seltsam, ist aber doch wahr, daß man in den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts in den Konzertsälen mehr Motetten von Palestrina, mehr Kantaten von Bach, mehr Psalmen von Durante und Leo hören konnte, als es heute möglich ist, wo doch die Musikforschung so große Fortschritte gemacht hat und täglich neue Schätze der Vergangenheit ans Licht fördert. Allerdings sind die Werke des Palestrinastiles zum Teil wenigstens ihrer wahren Heimat, dem katholischen Gottesdienst, wiedergegeben. Aber wie verschwindend wenig tut die protestantische Kirche für Bach und seine Vorgänger, und wer nimmt sich der begleiteten italienischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts an! Nur für die Kantaten Bachs ist in den letzten Jahren eine bessere Zeit angebrochen. Die eben geschilderte einseitige und der Zeit unserer Großväter gegenüber rückschrittliche Praxis, die sich offenbar aus dem Streben nach dem auch äußerlich Großen erklärt, das unser Musikleben

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegenwärtig beherrscht, wird sich auf die Dauer nicht halten können. Man wird auch zu den kleineren Formen der religiösen Musik greifen, vielleicht sogar besondere Vereine zu deren Pflege gründen. Dann wird wohl auch das Interesse für Mendelssohns geistliche Werke wiederkommen, und man wird sich freuen, sie, wenn auch nicht als durchaus ebenbürtige, so doch als würdige Kunstleistungen dem Alten zur Seite stellen zu können. Andererseits können auch Mendelssohns religiöse Tonschöpfungen den Hörer für ähnliche Werke der Alten empfänglich machen; denn während sie zwar ohne Bach, Händel und die alten Italiener nicht möglich gewesen wären, ist ihr Stil und die Empfindungswelt, in der sie sich bewegen, doch vorwiegend modern.

Die geschichtliche Bedeutung, die sich Mendelssohn als Schöpfer geistlicher Musik errungen hat, wird sofort klar, wenn man einen Blick in die ungeheure Literatur wirft, die seit dem Tode Bachs in Deutschland auf diesem Gebiete entstanden war. Da finden wir fast überall eine klar gegliederte, aber oberflächliche Melodik, steifen Kontrapunkt und vor allem Mangel an Phantasie und Wärme. Tatsächlich ist Mendelssohn in der letzten musikgeschichtlichen Periode, d. h. in derjenigen, die um die Mitte des 18. Jahrhunderts begann, der erste bedeutende Meister des geistlichen Chorwerkes. Aber von Mendelssohns Stellung zu seinen Vorgängern wollen wir hier nicht handeln, auch nicht von derjenigen zu seinen Nachfolgern, wenngleich es nicht ausgeschlossen ist, daß seine geistliche Musik einem Gewaltigeren zur Anregung gedient hat, nämlich Brahms. Vielmehr wollen wir hier Mendelssohns religiöse Gesangswerke nur vom ästhetischen, vom künstlerischen Standpunkte aus zu würdigen suchen.

Zunächst ist darauf hinzuweisen, daß Mendelssohn keine Kirchenmusik geschrieben hat, d. h. keine solche, die sich irgend einem Ritus organisch eingliedert. Zwar komponierte er Verschiedenes für den von Friedrich Wilhelm IV. gegründeten Berliner Domchor und setzte für eine Fronleichnamsfeier in der Martinskirche zu Lüttich die alte Hymne „Lauda, Sion, salvatorem“ in Musik, auf die wir noch zurückkommen werden. Aber diese Werke lassen sich ganz ebenso gut auch im Konzertsaal aufführen; denn es fehlt ihnen, wie allen Mendelssohnschen Kompositionen religiöser Texte, das, was das Wesen der Kirchenmusik ausmacht, der Zusammenhang mit der übrigen gottesdienstlichen Handlung. In der echten katholischen Kirchenmusik, die in Palestrina gipfelt, liegt dieser Zusammenhang darin, daß die Art der Melodiebildung mit derjenigen des liturgischen Priestergesanges übereinstimmt oder daß unmittelbar liturgische Melodieen verarbeitet werden, in der protestantischen Kirchenmusik, die mit Bach ihren Höhepunkt, aber auch ihren Abschluß erreichte, in der Verwendung des Chorales, der ja als Gemeinde-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesang eine Grundlage des evangelischen Gottesdienstes bildet. Aber auf protestantischer Seite gingen die Pflege und das Verständnis der wahren kirchlichen Tonkunst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts völlig verloren, und zwar infolge des nüchternen Rationalismus, der, wie er allen Schmuck aus der Kirche verbannte, so auch die Musik auf den Gemeindegesang beschränkte. Auf katholischer Seite war die Kirchenmusik schon vorher so sehr verweltlicht, daß meist von einem Zusammenhang mit dem Priestergesang nicht die Rede sein konnte. Diese weltliche Richtung (der Ausdruck schließt naturgemäß kein Urteil über die Musik selbst in sich) wurde von den Wiener Klassikern im wesentlichen fortgesetzt, und namentlich an Haydn schloß sich im 19. Jahrhundert zunächst eine große Menge mittelmäßiger Nachtreter an. Zwar hat sich die Romantik, die in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts auf fast allen Gebieten des Geisteslebens die herrschende Richtung war, das unvergängliche Verdienst erworben, mit Nachdruck auf die ältere Tonkunst, insbesondere auf die kirchliche, hingewiesen und ihre Neubelebung begonnen zu haben. Aber in Norddeutschland, wo sie hauptsächlich Fuß gefaßt hatte, waren die Organe, die dem Publikum die alten Werke vermitteln konnten, nicht die Kirchenchöre, da diese größtenteils den rationalistischen Bestrebungen zum Opfer gefallen waren, sondern die neu entstehenden großen Dilettantenvereine. So kam es, daß Palestrina und Bach ihre Auferstehung nicht in der Kirche, sondern im Konzertsaal feierten. Etwa gleichzeitig machte sich in Bayern, wo man in der katholischen Kirche den Chor noch besaß, eine Bewegung geltend, die die Wiedereinführung der alten Kirchenwerke in den Gottesdienst anstrebte und mit der Zeit ihr Ziel bis zu einem gewissen Grade erreichte. Aber es dauerte doch lange, bis man den engen Zusammenhang zwischen der alten mehrstimmigen Kirchenmusik und dem einstimmigen Priestergesange klar erkannte.

Auch Mendelssohn war der Meinung, daß wahre katholische Kirchenmusik nur im 16. Jahrhundert geschrieben worden sei. Als er als städtischer Musikdirektor in Düsseldorf auch gottesdienstliche Aufführungen in einer katholischen Kirche zu leiten hatte, befriedigten ihn die neuen Messen, darunter auch diejenigen Haydns, so wenig, daß er mehrere rheinische Bibliotheken bereiste, um alte Kirchenmusik aufzusuchen. In der Tat fiel ihm einiges von Palestrina und von Orlando Lasso in die Hände[1]). Daß er trotzdem auch da, wo er unmittelbar für den Gebrauch im katholischen Gottesdienst schrieb, den engen Anschluß an den Priestergesang nicht wahrte, ist nach dem oben Gesagten leicht erklärlich.

[1]) Vgl. Briefe aus den Jahren 1830 bis 1847 von Felix Mendelssohn-Bartholdy, billige Ausgabe, 6. Auflage in einem Band, 2. Teil, Seite 7.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die Werke Bachs in den evangelischen Gottesdienst einzuführen, daran dachte damals niemand. Wohl gab es Bestrebungen, den Gottesdienst durch Mitwirkung eines Chores zu bereichern und zu verschönern. Sie waren hauptsächlich durch Carl von Winterfeld vertreten, der bekanntlich ein grundlegendes Werk über den evangelischen Kirchengesang geschrieben hat, und fanden die Unterstützung Friedrich Wilhelms IV., wie die Gründung des Berliner Domchores beweist. Aber gerade diese Gründung zeigt auch, daß man sich damals auf einem falschen Wege befand; denn während sich im 17. Jahrhundert neben dem Gemeindegesang das Orgelspiel zu einem unverrückbaren Grundpfeiler des evangelischen Gottesdienstes entwickelt hatte, griff man jetzt auf den unbegleiteten Gesang zurück, der noch im Anschluß an die Gepflogenheiten der katholischen Kirche gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstanden war[1]). Mendelssohn war also auch durch die protestantische Kirche nicht gebunden.

Daß auch ihm, wie seiner ganzen Zeit, der Unterschied zwischen gottesdienstlicher und außergottesdienstlicher religiöser Musik nicht klar war, geht daraus hervor, daß er im „Paulus", also im Oratorium, das weder in der Kirche entstand noch für sie bestimmt ist, vom Choral Gebrauch macht, der doch seine volle Bedeutung und Wirksamkeit nur im Gottesdienst erlangen kann. Aber mit dem Oratorium haben wir es hier nicht zu tun, da es, zur Behandlung sowohl religiöser als auch weltlicher Stoffe geeignet, eine besondere Kunstform bildet. Wo Mendelssohn sonst den Choral verwendet, tut er es in einer Art, die deutlich zeigt, daß er kein Kirchenkomponist war, wenn ihm dies auch nicht zu klarem Bewußtsein kam. Das eine Mal, in der doppelchörigen Motette „Mitten wir im Leben sind von dem Tod umfangen", verwertete er zu dem vollständigen Text des Kirchenliedes nur einen Teil der Melodie; das andere Mal, in der vierstimmigen Motette „Aus tiefer Not schrei ich zu dir", die gleichfalls den ganzen Text des Kirchenliedes umfaßt, setzte er eine Strophe völlig frei, während er allen anderen die Choralmelodie zugrunde legte. Wort und Weise der Kirchenlieder waren ihm also nicht zu einem untrennbaren Ganzen verschmolzen, wie sie es für den wahren protestantischen Kirchenkomponisten hätten sein müssen und für Bach tatsächlich waren.

Für die richtige Beurteilung der religiösen Tonwerke Mendelssohns ist es wichtig, daran festzuhalten, daß sie nicht der eigentlichen Kirchenmusik angehören; denn im Gottesdienst ist die Musik nicht Selbstzweck, sondern muß sich der übrigen Handlung unterordnen und dient nur dazu,

[1]) Vgl. hierüber Ph. Spitta, Wiederbelebung der protestantischen Kirchenmusik auf geschichtlicher Grundlage, in: „Zur Musik", Seite 29 f.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

deren Bedeutung zu erhöhen. In der geistlichen Musik im engeren Sinne dagegen (so wollen wir die Gattung nennen, der die Werke Mendelssohns angehören) kann sich die Tonkunst, soweit es der Text zuläßt, völlig frei entfalten, und daher müssen solche Kompositionen mit rein künstlerischem Maßstabe gemessen werden.

Was ergibt sich nun, wenn man diesen Maßstab an die betreffenden Werke Mendelssohns anlegt? Kretzschmar sagt in seinem „Führer durch den Konzertsaal“ [1]):

„In Mendelssohns Psalmen dringt der weiche Grundton vielleicht allzustark hervor; ihre Andacht bedient sich etwas häufig derselben Wendungen, und im Ausdruck der erhabensten, der düsteren und schauerlichen Ideen erscheinen ihre Töne etwas matt. Aber Mendelssohns Bitten und Beten, sein Bekenntnis des Gottvertrauens ruht nicht auf kalten Musikformeln; ein warmer Strom herzlichen Gefühls und gläubiger Hingebung durchdringt seine musikalischen Gebete, und wenn er Gott lobt und dankt, schwingt sich seine Musik zu einer Kraft und Begeisterung auf, welche uns erhebt und einzustimmen zwingt.“

Leider hat Kretzschmar die geistlichen Gesangsformen in Hymnen, Psalmen, Motetten und Kantaten eingeteilt, obgleich der Einteilungsgrund, der hier bestimmend war, höchstens für die Texte Gültigkeit hat. Mendelssohns Psalmen z. B. sind zum Teil im Motettenstil gehalten, also unbegleitet [2]); zum Teil sind sie von der Kantate musikalisch in nichts unterschieden [3]). Auch kennt Mendelssohn keinen Unterschied zwischen Psalm und Hymne [4]). Da also Kretzschmar bei seiner Beurteilung alle Psalmen Mendelssohns im Auge hatte, die doch verschiedenen Gattungen angehören, so wird man wohl in seinen oben angeführten Worten seine Meinung über Mendelssohns geistliche Musik überhaupt erblicken dürfen.

Mit dem positiven Teile seiner Charakteristik muß man sich durchaus einverstanden erklären. Dagegen scheint mir der negative Teil über das Ziel hinauszuschießen. Der weiche Grundton dringt doch wohl nicht stärker und nicht öfter hervor, als es der Text erlaubt. Allerdings ist es keine Frage, daß Mendelssohn eine zur Weichheit neigende künstlerische Persönlichkeit besaß. Aber sobald er Texte wählte, die mit dieser Grundstimmung im Einklang standen, war die Weichheit kein Fehler. Wer wollte gegen die kleine Hymne „Verleih' uns Frieden gnädiglich“ (für eine Solostimme, Chor und Orchester) den Vorwurf übertriebener Weichheit oder gar der Sentimentalität erheben! Hier gelangt die Bitte um Frieden mit den schlichtesten Mitteln zu ergreifendstem und wahrstem

[1]) 2. Abteilung, 1. Teil, Seite 322.
[2]) Vgl. die drei Psalmen, op. 78, oder den 100. Psalm in op. 69.
[3]) Vgl. Psalm 42, 95, 114 usw.
[4]) Vgl. den erwähnten 100. Psalm mit No. 1 und 3 des gleichen Opus.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ausdruck. „Das kleine Stück verdient eine Weltberühmtheit und wird sie in der Zukunft erlangen; Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben.“ Wie seltsam kontrastieren diese begeisterten Worte Schumanns[1]) zu dem Verhalten der Gegenwart! Allein dieses Urteil eines Schumann müßte die Musiker schon veranlassen, das Werk wieder vorzunehmen. Die Unbefangenen unter ihnen würden sich dann bald von seiner Schönheit überzeugen. Dem gleichen Stimmungsgebiete gehören drei geistliche Lieder für eine Altstimme mit Orgelbegleitung an. Auch hier begegnen wir jener edeln, ungesucht innigen Melodik, in der Mendelssohn Meister ist.

Mit seinen Psalmen und anderen größeren Kompositionen zeigt er dagegen, daß er keineswegs nur das Gebiet des Weichen und Milden beherrscht, daß er vielmehr die verschiedenartigsten Töne anzuschlagen weiß. Von den Psalmen mit Orchesterbegleitung macht es wohl keiner der Gegenwart so schwer, sich mit ihm abzufinden, wie der 42., obgleich gerade er noch am häufigsten im Konzertsaal erscheint. Wir würden vielleicht zu den Worten: „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele nach dir, o Gott“ eine herbere, einschneidendere, erregtere Musik erwarten, als die ist, welche Mendelssohn dazu gesetzt hat. Aber es gibt wohl keinen Text, zu dem, wenn er sich überhaupt zu musikalischer Behandlung eignet, die Musik nicht mehr als einen Zugang hätte, oder, mit anderen Worten, dessen Stimmungsgebiet so eng begrenzt wäre, daß er nicht mehrmals, und zwar jedesmal mit gleicher künstlerischer Berechtigung, komponiert werden könnte. Wie wäre es sonst möglich, daß nun schon seit Jahrhunderten große und kleine Meister den Text der Messe in Musik setzen, oder ein Palestrina eine große Zahl von Messen schreiben konnten! So bewegt sich auch Mendelssohns Musik in einer Stimmungssphäre, die in seinem Text potentiell gegeben war. Niemand wird verkennen, daß die ersten Teile des Psalmes und besonders der erste Chor die Stimmung einer tiefinnerlichen Sehnsucht erwecken. Auch Kretzschmar hebt dies hervor. Eine Nötigung aber, daß sich diese Sehnsucht in stürmischer Leidenschaftlichkeit äußere, war nicht vorhanden, denn wie sie sich gestaltet, hängt von dem Charakter und der Stimmung desjenigen ab, der den Psalm betet. Mendelssohn tat also dem Texte keine Gewalt an, indem er ihm eine Musik verlieh, aus der eine abgedämpfte, aber darum nicht weniger echte Leidenschaftlichkeit zu uns spricht.

Gerade das romantische, aber, wie gesagt, durchaus berechtigte Halbdunkel dieser Komposition wird zur Zeit ihrer Entstehung, also in den Tagen der musikalischen Romantik, ihre Berühmtheit bewirkt haben. Auch

[1]) Robert Schumann, Gesammelte Schriften, 2. Band, Seite 188.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wird in diesem Kolorit wohl der Grund zu suchen sein, weshalb Schumann ein anderes und durchaus andersartiges Werk Mendelssohns gegenüber dem 42. Psalm zurücksetzte[1]), während wir ihm mindestens die gleiche Anerkennung zollen müssen. Es ist der 114. Psalm, der bekanntlich den Auszug der Israeliten aus Ägypten mit dem der hebräischen Poesie eigenen kraftvollen Schwunge feiert. Den Anforderungen, die dieser Text stellt, scheint mir die Musik durchaus zu entsprechen. Nicht nur in einigen Tonmalereien, sondern auch in ihrer ganzen Haltung und besonders in der Wucht, mit der der Doppelchor behandelt ist, zeigt sie den Einfluß Händels, dessen „Israel in Ägypten" sich ja stofflich mit dem Psalm berührt. Wenn auch Mendelssohn Händels einzig großartiges Oratorium durchaus nicht erreichte, so wird man sich doch der Gewalt z. B. der Stelle: „Vor dem Herrn erbebte die Erde" usw., oder der vollen, befriedigten Freude, die in dem Anfangschore strömt, oder dem begeisterten Jubel des fugierten Schlußchores nicht entziehen können.

Läßt sich der 114. Psalm mit einer Ode vergleichen, da sich in ihm die lyrische Empfindung an einer äußeren Begebenheit entzündet, so ist dagegen der 95. Psalm ein rein lyrisches Gedicht, und diese Verschiedenheit tritt auch in der Musik deutlich hervor. Die Freude, die sich in dem Anfangschor: „Kommt, laßt uns anbeten" kundgibt, ist weniger frohlockend, aber majestätischer und andächtiger als im 114. Psalm. Wie dieser Anfangschor, so gehört auch die Schlußnummer: „Heute, so ihr meine Stimme hört" zu Mendelssohns Meisterleistungen. Schmerz über den immer wiederholten Abfall des Volkes und milde, aber eindringliche Ermahnung sprechen aus diesem Stück, dessen tiefe Wirkung nicht am wenigsten auf dem Wechsel zwischen dem Chor und einer Solostimme beruht.

Will man sich davon überzeugen, daß sich Mendelssohn nicht nur innerhalb des Stimmungsgebietes der Freude bis zum Erhabenen aufzuschwingen vermag, so betrachte man den ersten Chor des 115. Psalms: „Nicht uns, Herr, nicht uns, sondern deinem heiligen Namen gib Ehre". Mit drängender Leidenschaftlichkeit weist hier der Betende (oder, wenn man will, die betende Volksmenge), der sich der Gottheit gegenüber in seiner ganzen Kleinheit erkennt, jeden Gedanken an eigene Macht und Größe zurück. Er will aus den Händen der Heiden befreit werden, damit sich die Macht des wahren Gottes offenbare, „daß nicht die Heiden sprechen: Wo ist die Macht ihres Gottes?" Eine ausdrucksvolle Fuge über diese Worte bildet den Höhepunkt des Chores, der dann in den Anfang zurückkehrt und den wir am Schlusse des ganzen Psalmes noch-

[1]) Ebenda.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mals zum Teil vernehmen. Die übrigen Teile des Werkes behaupten, abgesehen vom Schlußchore, nicht die gleiche Höhe, was wohl mit der frühen Entstehungszeit des Psalmes zusammenhängt. Mendelssohn schrieb ihn während seines Aufenthaltes in Rom im Winter 1831—1832. Daraus, daß er in seinen späteren Psalmen niemals wieder einen so leidenschaftlich erregten Ton anschlug wie hier im ersten Chore, glaubt Kretzschmar schließen zu dürfen, in späterer Zeit sei ihm ein ruhigerer, mehr abgeklärter Stil als die dem Psalm gemäße Schreibweise erschienen. Auch Moritz Hauptmann, der die produktive Tätigkeit Mendelssohns mit liebevollem Interesse und feinem Verständnis beobachtete, will in seinem gesamten Schaffen zwei Perioden unterscheiden, eine jugendlich ungebundenere und eine abgeklärtere[1]). Ob es damit seine Richtigkeit hat, wird ein zukünftiger Biograph Mendelssohns zu entscheiden haben[2]); denn scharf abgegrenzte und daher leicht erkennbare Perioden, wie z. B. bei Beethoven, liegen bei ihm zweifellos nicht vor. Nur durch sorgsame Vergleichung aller seiner Werke aus einer bestimmten Zeit seines Lebens mit denjenigen aus anderen Zeiten wird man vielleicht dazu gelangen, auch bei ihm, der zwei seiner Meisterwerke, das Oktett und die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum“ im Alter von 16 bis 17 Jahren schrieb, eine künstlerische Entwickelung nachweisen zu können. Daß ihm auch nach der Komposition des in Rede stehenden Psalmes und bis an sein Lebensende der Sinn für das Gewaltige und Erhabene nicht abhanden kam, beweisen die beiden Baßarien „Vertilge sie“ und „Ist nicht des Herrn Wort wie ein Hammer“ aus „Paulus“ und „Elias“ und so manche Chöre im zuletzt genannten Werk.

Dem eigentlich „Schauerlichen“ hat sich Mendelssohn in der geistlichen Musik überhaupt nicht zugewendet. Den Ton des Erhabenen aber vermochte er auch da zu treffen, wo er in den Kunstmitteln beschränkt war, nämlich im unbegleiteten Chorgesang. Im 2. Psalm, „Warum toben die Heiden“, op. 78, Nr. 1, hätte die Stelle: „Du sollst sie mit eisernem Szepter zerschlagen“ usw. gar nicht besser und kraftvoller wiedergegeben werden können, als es Mendelssohn tat, ohne gegen die Erfordernisse des a cappella-Stiles zu verstoßen. Wie erschütternd wirkt die Klage, mit der der 22. Psalm, op. 78, Nr. 3, beginnt: „Mein Gott, warum hast du mich verlassen!“ In Tönen, die fast an altliturgische Gesänge erinnern, stimmt ein Vorsänger die Klage an, und der Chor anwortet mit den einfachsten Akkorden, in denen sich aber tiefste Niedergedrücktheit ausspricht. Wie majestätisch

[1]) Vgl. Moritz Hauptmann, Briefe an Hauser, 2. Band, Seite 31, 106 usw., Briefe an Ludwig Spohr und andere, Seite 33 usw.

[2]) Leider hat die neueste Mendelssohn-Biographie, von Ernst Wolff, 1906 in der Sammlung „Berühmte Musiker“ erschienen, diese Aufgabe nicht in Angriff genommen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

beginnt dagegen der 43. Psalm, op. 78, Nr. 2, mit dem im Unisono gebrachten Thema auf die Worte: „Richte mich, Herr!“ Gerade an diesen drei Psalmen, wie überhaupt an Mendelssohns geistlicher a cappella-Musik, könnte unsere Zeit wieder lernen, auch da, wo verhältnismäßig einfache Kunstmittel zur Anwendung kommen, die verschiedenen Abstufungen im Ausdruck zu unterscheiden. Der Mangel an Feinfühligkeit, der in dieser Beziehung gegenwärtig herrscht, steht übrigens, wie nebenbei bemerkt sei, keineswegs nur dem Verständnis Mendelssohns, sondern in hohem Grade auch demjenigen Mozarts im Wege.

So reich auch die drei Psalmen an subjektivem Ausdruck sind, d. h. so sehr sie aus dem Herzen eines einzelnen Beters quellen, der sich ganz in den Text vertieft, so durfte doch Hauptmann, dem dieser subjektive Zug keineswegs entging, mit vollem Rechte sagen:

„Wie die Worte von dreitausend Jahren her noch heut' in uns allen dieselben sind, so kann man sich auch eine solche Musik, die hier gar keine Ansprüche macht. eine künstliche Kunst zu sein, überhaupt nur etwas für sich zu sein, sondern eben nur das Gefühlselement für das trockene Wort, vor- und zurückdenken in der Zeit, ohne daß sie einem neu oder alt vorkommen müßte.“[1])

Diese Enthaltsamkeit und zugleich Allgemeingiltigkeit der Musik bewirkt Mendelssohn hauptsächlich durch engen Anschluß an die äußere Gestalt des Textes. Ein eigentliches Thema ist nur selten und niemals für lange Zeit vorherrschend. Vielmehr ist der Chor häufig deklamierend behandelt, wobei, wie natürlich, alle vier Stimmen meist den gleichen Rhythmus haben. Wo zwei Chöre verwendet sind, wie im 2. Psalm, stehen sie einander im allgemeinen als geschlossene Einheiten gegenüber und treten nur selten zu einem achtstimmigen Satze zusammen. Man darf aber nicht glauben, Mendelssohn habe durch diese Schreibweise, die das Wort deutlich hervortreten läßt, die Musik als solche beeinträchtigt. Gerade darin, daß er die Deklamation mit musikalischer Schönheit zu vereinigen wußte, besteht seine Kunst, und wie richtig der Ausspruch Hauptmanns ist, die Faktur sei zwar nicht schwer nachzumachen, es könne aber auch „das Allerunbedeutendste von Musik“ dabei herauskommen[2]), beweisen z. B. die Psalmen von G. Rebling, in denen der von Mendelssohn betretene Weg eingeschlagen ist, denen es aber durchaus an Erfindung und Empfindung fehlt.

Den drei deutschen Psalmen in ihrer Subjektivität stellt Hauptmann den lateinischen Hymnus „Lauda, Sion, salvatorem“ gegenüber, der als der Kirche angehörig das spezifisch Mendelssohnsche nicht so gern vertrage, und dessen Musik etwas schwer zu Bezeichnendes, „Lateinisches“

[1]) Briefe an Hauser, 2. Band, Seite 102.
[2]) a. a. O., 2. Band, Seite 106.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

an sich habe [1]). In der Tat nimmt dieses Werk unter Mendelssohns Kompositionen eine Sonderstellung ein. Der Text behandelt die Abendmahlslehre in ihrer strengen Form. Es galt also die Verherrlichung eines unmittelbaren Eingreifens der göttlichen Macht. So war es natürlich, daß die Musik in das Gebiet des Mystischen geführt wurde. Dieser stark ausgeprägte mystische Zug ist es zweifellos, was Hauptmann als „lateinisch" bezeichnet, weil er mit dem Wesen und der Musik der katholischen Kirche eng zusammenhängt. Mendelssohn bringt sogar Anklänge an liturgische Melodieen. Aber diese sind doch zu vereinzelt, um die Musik als aus dem Priestergesang hervorgewachsen erscheinen zu lassen. Auch im übrigen sind nicht die Mittel der alten Kirchenkomponisten verwendet, sondern alles bewegt sich auf modernem Boden, der das Mystische sehr wohl zuläßt. Es ist erstaunlich, mit welcher Sicherheit Mendelssohn die erhabene und doch dämmerhafte Stimmung, die hier geboten war, zu treffen verstand, da ihm doch seiner Beanlagung und Bildung nach das klar Ausgeprägte und Bestimmte näher stehen mußte.

Auch der altitalienische Stil, der uns weniger in die Sphäre einer dämmerhaften Mystik als vielmehr in diejenige einer reinen Verklärtheit führt, in der sich alles Entgegengesetzte näher rückt und fast ausgleicht, ist auf Mendelssohns Schaffen nicht ohne Einfluß geblieben, wie sich nach dem, was oben von seiner Vorliebe für alte Kirchenmusik gesagt wurde, leicht erwarten läßt. Sehr charakteristisch in dieser Beziehung ist die Motette „Herr, nun lässest Du Deinen Diener in Frieden fahren", op. 69, No. 1. Hier werden kleine, an sich nicht vielsagende Motive imitatorisch, nicht fugenmäßig, durchgeführt. Gerade diese engen Nachahmungen verleihen dem Satze ebenmäßigen, ununterbrochenen Fluß, während in der Fuge die scharfgegliederte Melodie als Thema dominiert. Auch hat Mendelssohn durch Vermeidung stark wirkender Dissonanzen und durch melodische Führung der einzelnen Stimmen den der alten Kirchenmusik eigenen Wohlklang erreicht. In einem anderen Werk, dem 100. Psalm (ohne Opuszahl erschienen), wechselt er zwischen der motivisch-imitatorischen Schreibweise und der deklamatorischen ab, die wir schon bei Besprechung der 3 Psalmen, op. 78, kennen lernten, und die die Alten namentlich da anwandten, wo viele Textworte in Musik zu setzen waren, wie besonders im „Gloria" und im „Credo" der Messe.

Wir haben nunmehr so ziemlich den ganzen Stimmungsumkreis durchlaufen, den Mendelssohn in seinen geistlichen Kompositionen beherrscht, und haben gesehen, daß er keineswegs eng gezogen ist. Was nun die Wiederkehr einzelner bestimmter Wendungen betrifft, so findet sie sich

[1]) a. a. O., 2. Band, Seite 44.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nirgends seltener als gerade in seinen geistlichen Werken und in den Oratorien. Gerade in diesen Gebieten erhebt er sich in der Regel gleichsam über sich selbst, indem er seine persönlichen Eigenheiten, soweit sie äußerlicher Natur sind, möglichst zurückdrängt. Dazu wird er einerseits durch die Größe des Stoffes, andererseits durch den steten Hinblick auf seine gewaltigen Vorgänger, wie Palestrina, Bach und Händel, unbewußt veranlaßt worden sein.

Es bleibt uns nun noch übrig, auf die technische Seite der geistlichen Tonschöpfungen Mendelssohns etwas näher einzugehen, weil auch die Kenntnis der technischen Struktur eines Kunstwerkes dessen ästhetisches Verständnis wesentlich fördern kann. Über die charakteristische Form, die Mendelssohns geistliche Werke aufweisen, die aber überhaupt ein wesentliches Merkmal seiner Musik ausmacht, läßt sich wohl nicht treffender und erschöpfender urteilen als es Hauptmann tut, indem er sagt:

„Seine Musik hat den ganz bestimmt artikulierten Gliederbau, welchen ich dem Animalischen vergleichen möchte, wie wir ihn in Mozart mit den Italienern finden, nicht. Sie entwickelt ihre Form mehr frei pflanzenartig, keineswegs formlos, nur nicht in allen Teilen so bestimmt und notwendig wie dort, und vielmehr, wie wir's bei S. Bach finden. Es wächst aber alles ganz schön und natürlich heraus, und die Stücken haben alle eine so befriedigende, sättigende und doch nicht übersättigende Länge.“[1])

Die freiere Behandlung der Form war bei Mendelssohns geistlichen Werken schon deshalb geboten, weil ihnen meist Prosatexte zugrunde liegen. Außerdem aber ist es nicht zweifelhaft, daß Mendelssohn, wie Hauptmann an anderen Stellen hervorhebt[2]), ein durchaus deutscher Künstler war, daß er zwar Bach und Beethoven, nicht aber Mozart in sich aufgenommen hatte, und daß gerade dieser von dem Geiste der italienischen Tonkunst stark beeinflußt war. Die Einwirkungen der altitalienischen Kirchenmusik auf Mendelssohn widersprechen dem keineswegs, denn das „Pflanzenartige“, das Eingreifen des einen Abschnittes in den anderen, ist wohl nirgends so ausgebildet wie in der alten Polyphonie. Was dagegen auf Mozart wirkte, war der italienische Sologesang und die italienische Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, die jene absolut organische Form besitzen, von der Hauptmann spricht. Der Gefahr der Formlosigkeit entging Mendelssohn zum Teil dadurch, daß er die sinngemäßen Texteinschnitte genau wahrte, hauptsächlich aber durch sein feines musikalisches Empfinden, das ihn heterogene Dinge nicht nebeneinander stellen ließ, und durch seine große Kunst in der Herbeiführung feinster Übergänge. Man betrachte, wie der zweite Psalm, textlich und

[1]) a. a. O., 1. Band, Seite 233.
[2]) Vgl. z. B. a. a. O., 1. Band, Seite 302.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

musikalisch gleich ungezwungen, in vier Abschnitte zerfällt, die sich nach Tonart und Charakter fast wie die vier Sätze einer Symphonie zu einem Ganzen zusammenschließen. Mit ganz besonderer Leichtigkeit und geradezu unvermerkt weiß Mendelssohn in den Anfang eines Tonstückes zurückzuleiten. Man vergleiche in dieser Beziehung z. B. den ersten Chor des 115. Psalmes.

In den Sologesängen läßt sich, wie natürlich, die Freiheit der Formgebung am leichtesten erkennen. Die dreiteilige Dacapoarie, die, obgleich italienischen Ursprunges, auch von Bach und Händel vorzugsweise benützt wurde, kommt überhaupt nicht vor. Vielmehr nähern sich diejenigen Gebilde, die auf den Namen Arie Anspruch machen können, der zweiteiligen Liedform, aber so, daß, wie im ersten Sonatensatze, der zweite Teil in den Anfang des Ganzen zurückführt, und daß die Teile nicht scharf gegen einander abgegrenzt sind. Man vergleiche z. B. im 42. Psalm die erste Arie: „Meine Seele dürstet nach Gott". Hier sehen wir gleichzeitig, wie der Text auch ein Hinausgehen über die Arienform veranlassen konnte; denn auf die Arie folgt ohne Pause ein Rezitativ, gleichfalls für Sopran, und dann ein Allegro, gleichsam eine zweite Arie, deren Melodie zuletzt der Frauenchor aufgreift. Ähnliche, aus der jeweiligen Beschaffenheit des Textes hervorgewachsene Formen des Sologesanges, die aber niemals dem musikalischen Bedürfnis widersprechen, finden sich öfters.

In der meisterhaften Beherrschung des Chorsatzes können sich mit Mendelssohn unter allen Komponisten des 19. Jahrhunderts wohl nur Rheinberger und Brahms messen; doch schreibt dieser nicht immer sanglich, während es bei Mendelssohn schwer halten dürfte, einen unsanglichen Gang einer einzelnen Stimme oder einen verletzend harten Zusammenklang nachzuweisen. Bruno Schrader hat wohl Recht, wenn er sagt:

„Das Studium der Kirchenmusik Mendelssohns, zumal der a cappella, d. h. ohne Begleitung geschriebenen, kann den Musikstudierenden nicht dringend genug empfohlen werden, wenn sie lernen wollen, wie man zugleich kunstvoll und wohllautend schreibt."[1])

Doch haben wir bereits gesehen, daß hiermit nur ein Moment und zwar nur ein technisches hervorgehoben ist. Hauptmann, der sich auf dem Gebiete der Chorkomposition selbst mit großer Gewandheit bewegte, erkennt ohne weiteres an, daß Mendelssohn in der Behandlung des Chores von keinem Zeitgenossen erreicht werde. Nur hat er auszusetzen, daß es zuweilen den Anschein habe, als seien die Textworte erst nachträglich der Musik untergelegt worden, als müßten sie sich den bereits vorhandenen musikalischen Gedanken fügen. Die Erklärung für diesen Mangel findet

[1]) Bruno Schrader, Mendelssohn-Biographie, bei Reclam, Seite 29.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

er darin, daß uns die alte Polyphonie, deren Wesen es ausmache, der gleichen Textphrase in jeder Stimme die gleiche, nur nach der Tonhöhe veränderte Melodie zu geben, nicht mehr natürlich, daß sie für uns etwas Reflektiertes sei.[1]) Aber Mendelssohn hat auch an homophonen Stellen und in Sologesängen offenbare Verstöße gegen die richtige Deklamation unterlaufen lassen.[2]) Also muß wohl auch, abgesehen von aller Polyphonie, seine musikalische Phantasie der äußeren Beschaffenheit der Worte gegenüber eine etwas zu selbstherrliche Stellung eingenommen haben. Ich betone ausdrücklich: „der äußeren Beschaffenheit der Worte gegenüber"; denn gerade im Herausarbeiten des Sinnes, und zwar nicht nur im Ganzen, sondern auch durch Hervorhebung einzelner bedeutungsvoller Worte, ist Mendelssohn Meister.

Auch darf man nicht jede Betonung, die von dem sprachlichen Akzent abweicht, als Fehler gegen die Deklamation betrachten. Wenn Mendelssohn in dem Satze: „Kommt, laßt uns anbeten" (erster Chor des 95. Psalmes) den Hauptton nicht auf die erste, sondern auf die zweite Silbe des Wortes „anbeten" legt, so hat er damit den Sinn besser getroffen, als wenn er dem Wortakzent gefolgt wäre, der ja in diesem Falle von der Stammsilbe auf die Vorsilbe zurückgetreten ist. Solche Freiheiten, durch die der Sinn deutlicher und wirkungsvoller zum Ausdruck gelangt, sind in der Musik zulässig. Es wäre Zeit, daß man einmal den Unterschieden zwischen sprachlicher und musikalischer Betonung Beachtung schenkte, statt immer wieder und bis zum Überdruß die mechanische Übereinstimmung von Wort und Ton zu verlangen. Wer wegen der angeblichen oder wirklichen Deklamationsfehler die Gesangswerke eines Mendelssohn, Schumann oder Brahms verwirft (und es gibt in der Tat solche Beurteiler, darunter nicht wenige Musiker), bei dem ist an Stelle des wahren musikalischen Verständnisses einseitige Verstandestätigkeit getreten, zu der unsere Zeit eine starke Hinneigung besitzt, und die auf allen Gebieten der Kunst im Interesse der richtigen künstlerischen Empfindung überwunden werden muß.

Über die Art der Mendelssohnschen Polyphonie wurde schon oben einiges gesagt. Außer der altitalienischen Schreibweise pflegte er auch diejenige Bachs, in Fugen und fugierten Sätzen, wobei er auch, wo es angemessen war, schärfere Dissonanzen nicht vermied.[3]) Doch ist er von Bachs grandioser Kühnheit der Stimmführung weit entfernt.

[1]) Hauptmann, a. a. O., 1. Band, Seite 302.

[2]) Man vgl. in op. 78, No. 3, „Die Elenden" und in der ersten Arie des 42. Psalmes „Angesicht".

[3]) Vgl. op. 69, No. 2, eine Komposition des 100. Psalmes, deren Vergleichung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mit derselben Meisterschaft wie den Chor beherrscht Mendelssohn das Orchester. Seine Orchesterbegleitungen zeigen dieselbe feinsinnige und durchsichtige Instrumentation wie seine Symphonieen und Ouvertüren. Daher kommt es, daß alle seine Werke, an deren Ausführung das Orchester beteiligt ist, sobald man sie aufs Klavier überträgt, unendlich viel verlieren; denn die Klangschönheit ist bei Mendelssohn nicht etwa ein äußerer Aufputz, sondern er dachte stets von vornherein genau in dem Charakter derjenigen Organe, die er verwenden wollte.

Will man sich einen raschen und zugleich lohnenden Überblick über Mendelssohns Leistungen auf dem Gebiete der geistlichen Musik verschaffen, so braucht man nur sein deutsches Magnifikat op. 69, Nr. 3, die Motette „Aus tiefer Not", op. 23, und den „Lobgesang, Symphoniekantate" vorzunehmen. Die beiden erstgenannten Werke repräsentieren, wie mir scheint, sein Bedeutendstes in der Komposition für unbegleiteten Chorgesang, und zwar steht das Magnifikat unter altitalienischem, die Motette unter Bachschem Einfluß. Das Magnifikat wirkt, obgleich es reich an sogenannten kontrapunktischen Künsten ist, doch durchaus frisch und lebendig und ist von jenem feierlichen Ernst, der in religiösen Stimmungen auch der Freude eigen zu sein pflegt. Es kann als Beweis dafür dienen, wie töricht es ist, die Künste des Kontrapunktes schlechthin für Spielerei oder Künstelei zu halten oder zu meinen, sie seien in unserer Zeit nicht mehr anwendbar. Es kommt nur darauf an, ob ein Komponist die Fähigkeit besitzt, sie richtig zu verwerten.

Die Motette „Aus tiefer Not" stimmt nicht nur in der Grundanlage mit gewissen Motetten Bachs überein, sondern folgt auch in der einfach vierstimmigen Harmonisierung des Chorales, sowie in dessen komplizierteren Bearbeitungen seinen Spuren. Abgesehen von der bereits erwähnten frei behandelten Strophe und von einigen kleinen Zügen könnte man glauben, ein Werk von Bach vor sich zu haben. Da es aber einen wirklichen und bedeutenden Inhalt hat, also nicht auf bloßer Nachahmung beruht, wird dies kein Verständiger tadeln.

Der „Lobgesang" endlich, der 1840 gelegentlich der Vierhundertjahrs-Feier der Erfindung der Buchdruckerkunst entstand, erscheint mir unter Mendelssohns begleiteten geistlichen Chorwerken als das bedeutendste und gehört zweifellos überhaupt zu seinen hervorragendsten Schöpfungen. Der Text ist aus der Bibel zusammengestellt und verherrlicht ganz allgemein den Sieg des Lichtes und der Wahrheit. Damit war das Werk von vornherein über die spezielle Gelegenheit, der es seine Entstehung

mit der oben erwähnten den Unterschied zwischen der Beeinflussung durch Bach und derjenigen durch die alten Italiener sehr klar verdeutlicht.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

verdankte, hinausgerückt. Dem Gesange gehen drei vollständige, einander ohne Pause folgende Symphoniesätze voraus. Diese Anlage dürfte sich schwerlich, wie man von Anfang an glaubte, auf eine von Beethovens Neunter Symphonie ausgegangene Anregung zurückführen lassen; denn hier bildet der Chorsatz nur das Finale, dem die rein instrumentalen Teile gleichberechtigt zur Seite stehen. Bei Mendelssohn dagegen ist der Gesang die Hauptsache, und die drei Symphoniesätze dienen nur zur Einleitung. Daher ist es wahrscheinlicher, daß sie der Oratorienouvertüre Händels, die häufig aus mehreren Sätzen besteht, nachgebildet und nur in modernem Sinne umgestaltet sind.[1])

Wenn Hauptmann zwischen der Einleitung und dem Hauptteile des Werkes die innere Einheit vermißt[2]), so scheint er mir eine übertriebene Anforderung zu stellen. Allerdings hat er darin Recht, daß uns das Motiv, das sich durch alle drei Symphoniesätze zieht und dann mit den Worten: „Alles, was Odem hat, lobe den Herrn" das Hauptthema des ersten Chores bildet, bevor wir es mit diesen Worten gehört haben, seine volle Bedeutung nicht zu erkennen gibt. Aber jede derartige Wiederkehr eines Motives ist doch nur eine Zutat, etwas Unwesentliches, da ihre Wirksamkeit nicht ein unmittelbares Erfassen, sondern eine nach rückwärts gewandte Reflexion des Hörers voraussetzt. Dagegen ist das Wesentliche einer guten Einleitung, daß sie in uns eine Stimmung erzeugt, in der wir das Folgende um so leichter in uns aufnehmen können. Ein engerer Zusammenhang zwischen einer instrumentalen Einleitung und darauffolgendem Gesang kann niemals hergestellt werden. Daß dieser Zusammenhang im „Lobgesang" im vollsten Maße erreicht ist, muß jeder zugeben.

Der freudig gehobene Ton der Einleitung bleibt die Grundstimmung für das ganze Werk. Aber wie schon dort, im 2. Satze, gedämpftere Töne angeschlagen werden, so wird auch im vokalen Teile nicht nur Gott gepriesen, sondern auch die Not, aus der er errettete, wird geschildert. In dieser Beziehung bildet den Höhepunkt das große Tenorsolo mit der dreimaligen schmerzlichen Frage: „Hüter, ist die Nacht bald hin?", worauf endlich der Sopran mit sieghaftem Jubel antwortet: „Die Nacht ist vergangen!" Von so unmittelbarer Wirkung wie dieser Teil ist das ganze Werk, mag man nun die gewaltigen Anfangs- und Schlußchöre ins Auge fassen oder das vom Chor unterbrochene Duett für zwei Soprane, von dem Schumann sagt: „Es war wie ein Blick in einen Himmel Raphaelscher Madonnenaugen."[3]) Nirgends ist hier die Kraft des Komponisten auch nur

[1]) Vgl. auch die Deutung Kretzschmars, a. a. O., 1. Band, Seite 246.
[2]) Hauptmann, a. a. O., 1. Band, Seite 302.
[3]) Schumann, a. a. O., 2. Band, Seite 166.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

einen Augenblick erlahmt. Bei alledem aber müssen wir uns doch dem Urteile Hauptmanns anschließen, das er bei Gelegenheit der nun schon mehrfach erwähnten ausführlichen Besprechung des Lobgesanges fällte, und das sich überhaupt auf Mendelssohns geistliche Kompositionen mit Orchesterbegleitung bezieht. Es lautet:

„So lieb mir diese Sachen sind, so find' ich doch nicht zu verkennen, daß in einem Händelschen mehr ruhige Einheit ist: Es ist mehr aus dem Ganzen geschnitten, aus einem großen, großen Stück Zeug, woraus sich zwanzig Oratorien haben schneiden lassen, und Gott weiß, wieviel noch übrig war."

Wenn aber Hauptmann meint, „einem unbedingten Gutfinden" dieser Werke, die er für Mendelssohns beste hält, sei der Umstand im Wege, daß sich Mendelssohn, um „kirchlich" zu schreiben, von seiner Zeit habe absondern müssen, so scheint er die Abhängigkeit des Künstlers von dem Zeitgeist doch zu überschätzen. Wir können jetzt besser hierüber urteilen, da inzwischen ein Werk entstanden ist, das man sich nicht scheut, mit den Meisterwerken Bachs und Händels in eine Reihe zu stellen. Wir meinen das Deutsche Requiem von Brahms. Oder sollte der Zeitgeist, der in den Entwicklungsjahren Mendelssohns und denen Brahms' herrschte (dieser ist bekanntlich 1809, jener 1833 geboren), ein so verschiedener gewesen sein? Es muß zugegeben werden, daß zu Brahms' Zeit die Wiedererweckung der alten Meister schon weiter vorgeschritten war. Aber das allein ist für die Beschaffenheit des Zeitgeschmackes noch keineswegs maßgebend, und das Wichtigste lag doch auch schon Mendelssohn vor. Wir werden also nicht umhin können, das, was uns an seiner geistlichen Musik etwa nicht ganz befriedigen sollte, seiner besonderen Individualität zuzuschreiben. Das sollte uns aber nicht hindern, diese Individualität hoch zu schätzen, ja zu lieben. Kretzschmar prophezeit den Psalmen, also wohl überhaupt der geistlichen Musik Mendelssohns, ein langes Leben, weil sie aus dem Geiste einer wirklichen Individualität, wenn auch einer beschränkten, hervorgegangen sei. Hoffentlich wird mit dem hundertsten Geburtstag des Meisters, dessen Feier wir jetzt begehen, die Zeit anbrechen, die zur Erfüllung dieser Prophezeiung den Grund legt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

SECHS UNVERÖFFENTLICHTE BRIEFE FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS AN WILHELM TAUBERT

mitgeteilt von Ernst Wolff-Köln



Die Urschriften der folgenden bisher unveröffentlichten sechs Briefe Felix Mendelssohns an Wilhelm Taubert befinden sich mit zwölf andern an denselben Empfänger gerichteten im Besitz des Herrn Dr. Erich Prieger in Bonn, der die Güte hatte, sie mir zur Veröffentlichung zu überlassen. Nur einer dieser 18 Briefe (vom 27. August 1831) ist in den „Reisebriefen" abgedruckt. Er war die Antwort auf eine Sendung Taubertscher Lieder, die Mendelssohn in Mailand erhalten hatte, und auf einen Brief Tauberts, der ihm bald darauf zuging und die Bekanntschaft der beiden jungen Künstler einleitete. Wilhelm Taubert, geb. am 23. März 1811 in Berlin, war gleich dem zwei Jahre älteren Mendelssohn Klavierschüler Ludwig Bergers und hatte auch wie er die Berliner Universität besucht. Schon 1831 zum Leiter der Hofkonzerte in Berlin ernannt, seit 1842 Kapellmeister der Oper und Dirigent der Symphoniesoireen der Königlichen Kapelle, entfaltete er eine vielseitige und fruchtbare Tätigkeit als Komponist, Dirigent und vortrefflicher Klavierspieler der älteren Schule, der auch in der freien Phantasie Tüchtiges leistete. Als Komponist lebt er heute nur noch durch seine gemütvollen und neckischen „Kinderlieder" und einige andere Schöpfungen volkstümlicher Lyrik. Seine größeren Werke sind vergessen. Er starb am 7. Januar 1891 in Berlin als Oberkapellmeister und Vorsitzender des Senats der musikalischen Sektion an der Berliner Kunstakademie.

I.

Herrn W. Taubert [1])

Wohlgeboren

Zimmerstraße 80

Da ich gestern leider nicht bis zum Schluß bleiben und Sie noch sprechen konnte, lieber Taubert, so will ich Ihnen wenigstens schriftlich danken für das Vergnügen, das mir Ihre Musik gestern gemacht. Sie hat mir ungleich besser gefallen und einen klareren schöneren Eindruck gemacht, und es ist mir wieder wie damals in Mailand recht deutlich ge-

[1]) Am Rande hat W. Taubert notiert: „Dieser Brief ist vom 24st. September 1834 und bezieht sich auf die Wiederholung meiner Oper ‚Der Zigeuner', deren erste Vorstellung am 19ten stattgefunden hatte." Mendelssohn verbrachte den September 1834 in Berlin, um für das Düsseldorfer Theater, an dem er bis zu seiner Entzweiung mit Immermann kurze Zeit als Intendant und Dirigent tätig war, Engagements abzuschließen.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

worden wie Sie sehr schöne Sachen componiren müssen und componiren werden. Wäre es Ihnen wohl möglich, mir auf ein Paar Tage die Partitur der ersten 2 Acte zu leihen, damit ich sie genauer kennen lernte, u. auch möchte ich wohl über dasjenige was mir nicht recht daran gefällt noch ein Paar Worte mit Ihnen sprechen. Nochmals aber meinen Dank für Alles Schöne darin, u. alle Freude die Sie mir dadurch gemacht. Auf Wiedersehen.

Der Ihrige

Felix Mendelssohn Bartholdy

Mittwoch.

II.

Hochgeehrter Herr Musikdirector

Indem ich eben über das Programm[1]) des nächsten Mittwochs die tiefsten Betrachtungen anstelle, fällt mir plötzlich ein, daß es eigentlich sehr schön wäre, wenn Sie das Mozartsche d moll Concert, das Webersche Concertstück oder drgl. darin spielen wollten (denn das Ihrige ist wohl immer noch gerade so weit, wie das meinige, das ich voriges Jahr in Leipzig spielen wollte?) Sagen Sie doch dem Überbringer einen Bescheid; der Hauptgrund den ich Ihnen dafür angebe, ist daß Sie keine Zeit zum Üben mehr bis dahin haben. Eben deshalb.

Mit besten Grüßen an die Wöchnerin und das Kind u. die Kinder stets Ihr hochachtungsvoll

ergebner

Felix Mendelssohn Bartholdy

Berlin 4ten Febr. 1844

III.

Bad Soden im Taunus den 6ten July 1845

Liebster Taubert Sie haben mir durch Ihren Brief eine sehr, sehr große Freude gemacht, und mich eigentlich beschämt, denn ich hätte zu-

[1]) Zu Mendelssohns Obliegenheiten in Berlin gehörte auch die Leitung der Symphoniesoireen der königlichen Kapelle, eine Tätigkeit, in der er sich mit Taubert abwechselte. Vermutlich handelt es sich in diesem Brief um das Programm einer solchen Soiree.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erst an Sie schreiben müssen, und nicht mit meiner Zueignung[1]) wie mit der Thür ins Haus fallen sollen. So haben Sie denn doppelten Dank, daß Sie es so freundlich auf- und angenommen haben. Wissen Sie, wie es damit zuging? Als ich an dem einen Abend zu Ihnen kam u. wir zusammen Musik machten, da hatte ich das Stück mit bei mir, u. wollte es auf Ihr Ge- oder Misfallen ankommen lassen, ob ich es drucken ließe oder nicht; aber wir geriethen den Abend so tief ins Musiciren und Plaudern über das was Sie mir u. ich Ihnen spielte, daß ich das kleine Ding gar nicht aus dem Hut herausnahm, und beim Zuhausegehen dachte ich, es sollte auch ungedruckt bleiben. Aber am andern Morgen spielte ich mirs durch, und dachte gerade das Gegenteil und dachte ich müßte es Ihnen dediciren weil es doch an dem vergnügten Abend gegenwärtig war, und das ist wohl das Beste daran. Nun solls aber recht gelobt sein, da mirs solch einen lieben Brief von Ihnen eingebracht hat; ja freilich kann ichs Ihnen nicht verargen, wenn Sie mich um diese ruhigen ungestörten, gar zu vergnügten Tage beneiden.[2]) Beneide ich mich doch selbst darum, wenn ich mal wieder mitten im Gewühl stecke u. an das Leben in Feld und Wiese u. unter Obstbäumen u. ohne Besuche u. ohne Fremde u. ohne Lärm zurückdenke. Es wird mir schwer werden, mich davon jemals wieder zu entwöhnen, und ich hoffe ich brauch es nicht sobald wieder mit den Gesellschaftszimmern zu vertauschen. Aber zum Besuch denke ich recht bald nach Berlin zu kommen. Wenig Tage nach Ihrem lieben Brief kam einer des Hrn. v. Küstner[3]), der mir sagt, daß der Oedipus in Kolonos[4]) gegeben werden soll, und dazu soll ich in Berlin sein. Aber das „wann“ hat Hr. v. K. nicht geschrieben u. somit können Sie es jetzt besser wissen, wann wir uns wiedersehen werden, als ich. Doch hoffe ichs auch bald zu erfahren, denn ich habe umgehend Hrn. v. K. gebeten mir es umgehend zu sagen, damit ich mich auch darauf einrichten kann. Patschke hat gewiß schon die Partitur meines Bruders in Händen; daß es mir aber eine Freude ist, wenn Sie sie ansehn wollen, sei es bei Patschke oder bei meinem Bruder, sei es diese oder irgend eine andre Partitur die ich in meinem Leben schreiben werde, das brauche ich Ihnen doch wohl nicht erst zu versichern? Nun aber vor allem

[1]) Mendelssohn hatte seine anmutige Hymne für Sopransolo, Chor und Orgel („Hör' mein Flehen“) Taubert gewidmet.

[2]) Nachdem Mendelssohn seine amtlichen Beziehungen zu Berlin im Herbst 1844 gelöst hatte, verlebte er eine Zeit glücklichen, sorgenfreien Schaffens in Frankfurt und Soden, bis er im August 1845 wieder seinen festen Wohnsitz in Leipzig nahm.

[3]) Generalintendant der Königlichen Schauspiele in Berlin (1842–1851).

[4]) Die Musik zum „Oedipus“ hatte Mendelssohn, wie die zur „Antigone“, im Auftrag des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. geschaffen und im März 1845 beendet.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

meinen Glückwunsch, den besten, herzlichsten zur glücklichen Entbindung Ihrer lieben Frau. Ja wohl ist einem da noch einmal so froh und zuversichtlich zu Muth, wenn Gott diese Zeit zum Guten und Segensvollen gewendet hat; hoffentlich ist Ihre Frau doch nun wieder ganz wohl und hergestellt! Die ältesten Kinder, die ich kenne, haben mir immer so nett und gut geschienen, an denen werden Sie gewiß Freude erleben, so Gott will. Ich bitte Sie aber versäumen Sie die Reise nicht, die Sie vorhaben, und sei es auch auf noch so kurze Zeit, und noch so spät im Jahre — als neulich ein Bekannter hier mit mir spazieren ging, u. mir sagte: „vorgestern in Berlin“ — da unterbrach ich ihn u. lobte die Eisenbahnen[1]); Leute reisen heut ab und sind übermorgen Nachmittag in Baden Baden — oder in Moskau, was weiß ich? Das interessirt mich wenig, wenn ich hier unter den Apfelbäumen bin, aber sehr vielfach wenn ich in Berlin bin! — die Meinigen sind alle Gottlob wohl, meine Frau vereinigt ihre Grüße u. Glückwünsche mit den Meinigen. Auf Wiedersehen, daran denke ich sehr, darum will es mit dem Briefschreiben heut nicht recht gehn. Auf Wiedersehn denn! Immer Ihr

Felix Mendelssohn Bartholdy

IV.

Lieber Herr Kapellmeister

Der Ueberbringer, Herr Léonard[2]), ein sehr ausgezeichneter Belgischer Violinspieler, möchte gern in Berlin bald auftreten, möchte namentlich mein Violin-Concert (das er sehr schön spielt) mit gutem Orchester ausführen können, möchte namentlich gut berathen u. gut unterstützt sein bei seinem dortigen Aufenthalt. Darf ich Sie darum recht dringend bitten? Soll ich mich wegen der Belästigung entschuldigen? Werden Sie mir deshalb zürnen? Aber er ist ein sehr ausgezeichneter Musikus, also setze ich kein Wort weiter hinzu, u. hoffe daß Sie mir meine Bitte mit gewohnter Freundlichkeit erfüllen werden. Immer Ihr

aufrichtig ergebener

Felix Mendelssohn Bartholdy

Leipzig d. 21. Dec. 1845

[1]) Die erste Eisenbahnlinie in Deutschland (Nürnberg—Fürth) war 1835, die erste in Preußen (Zehlendorf—Potsdam) 1838 eröffnet worden. Das Eisenbahnnetz Deutschlands umfaßte 1840 erst 549 km (1850 schon 6044 km).

[2]) Hubert Léonard (1819–1890), der hervorragende Violinist und Verfasser zahlreicher instruktiver Violinwerke, unternahm 1844—48 ausgedehnte Konzertreisen. Mendelssohns Violinkonzert op. 64 war am 16. September 1844 beendet und im folgenden Winter auf Grund brieflicher Verhandlungen mit Ferdinand David noch in Einzelheiten abgeändert worden.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

V.

Herrn Kapellmeister W. Taubert

in

Berlin

Hausvogtei-Platz no 11

Leipzig d. 11. März 46

Heut komme ich noch vor unserm Wiedersehn am nächsten Montag (was hoffentlich fest steht) mit einer großen Bitte, die die Concert-Direction mir an Sie aufträgt. Nächsten Montag soll nämlich das Armen-Concert sein u. darin die neue Cantate von Gade[1]), die eine sehr obligate Harfe enthält. Nun ist aber hier und in der ganzen Umgegend kein Mensch, der solch ein Solo einigermaßen genügend vortragen kann, als Grimm[2]). An den ist nun geschrieben worden, und zwar in solcher Weise, daß er, wie ich denke, wohl gern kommen würde; aber erstlich der Urlaub u. 2tens die pünktliche Antwort sind zwei Hauptschwierigkeiten. Bitte helfen Sie uns über dieselben hinweg! Sie können es am leichtesten! Sprechen Sie 2 Worte mit ihm, u. sagen Sie mir sobald als irgend möglich das Resultat! Kann Grimm durchaus nicht zum nächsten Montag kommen (er müßte dann freilich schon Sonnabend Abend hier sein) so hat sich die Concert-Direct. im Brief an ihn bereit erklärt, auch allenfalls das Concert bis zum 23sten (8 Tage später) zu verschieben, aber das geschähe nur sehr ungern. Doch wäre sein bestimmtes Kommen am 23sten noch immer viel besser als eine pure Absage. Nun sehen Sie was zu thun ist u. empfangen Sie schon im voraus tausend Dank. Von Ihrem

wunderlichen Thiere

Felix Mendelssohn Bartholdy

VI.

Leipzig 11. März 1846

Lieber Herr Kapellmeister

Heut muß ich abermals im Auftrag der Concertdirection schreiben, die eben eine lange Conferenz gehalten hat. Zweierlei soll ich Ihnen sagen:

[1]) Gades „Comala", op. 12, erklang am 23. März 1846 zum ersten Mal im Gewandhaus und wurde am 26. wiederholt.

[2]) Karl Grimm (1820–1882), vorzüglicher Harfenspieler und Königlicher Kammermusikus in Berlin. Daß der Harfenist aus Berlin verschrieben werden mußte, zeigt, wie es damals selbst mit bedeutenden Orchestern bestellt war; auch bei Berlioz' erstem Erscheinen im Gewandhaus am 4. Februar 1843 hatte Mendelssohn die fehlende Harfe am Klavier ersetzt.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

1) daß das Armen-Concert nächsten Montag nicht sein kann (aus 251 Gründen), daß ich Sie also bitte Hrn. Grimm, im Falle er wirklich Sonnabend reisen wollte, nicht reisen zu lassen, sondern ihm zu sagen, daß erst Montag, d. 23sten (8 Tage später) besagtes Concert Statt finden kann. Ich fürchte eigentlich, er will weder diesmal noch in 8 Tagen kommen — indeß wärs doch möglich, daß er oder Sie morgen bejahend antwortete; daher die Bitte.

2) aber, u. hauptsächlich soll ich Sie im Namen der Concertdirection sehr angelegentlich auffordern und ersuchen am nächsten Donnerstag uns außer Ihrer Symphonie noch etwas auf dem Piano hören zu lassen![1]) Am liebsten ein Concert von Beethoven (am liebsten das aus es, hier lange nicht gehört;) oder eins von Mozart (am liebsten das aus d moll, hier auch lange nicht gehört). Vielerlei hätte ich zu Unterstützung dieser Bitte anzuführen: die Freude, die ich dabei hätte, vor allem; dann daß es so hübsch und nobel aussähe wenn Sie zugleich die eigne Symphonie gäben u. ein solches Concert spielten; dann daß es die Leute hier sehr dankbar aufnehmen, u. Ihnen gewiß sehr hoch anrechnen würden etc. etc. — Ich wollte, Sie sagten Ja!

Bitte antworten Sie mir auf diese Bitte (wenn auch nur durch eine Zeile) noch ehe Sie kommen. Denn sollte es Ihnen durchaus unmöglich sein unsern Wunsch zu erfüllen, so müßten Vorbereitungen wegen eines andern Solostücks getroffen werden. Aber ich hoffe Sie thun es — zu studiren brauchen Sie es wahrhaftig nicht vorher — das Beethovensche Concert am Schluß des ersten Theils das wäre grade das rechte — und dann bildet Ihre Symphonie allein den zweiten Theil und das nähme sich trefflich aus, und klänge noch besser, u. wäre sehr schön für uns alle — und auch für Sie, glaub' ich, lustig. Deshalb hoffe ich, Sie sagen zu, und in dieser Hoffnung schließt der Concertsecretair seinen Brief.

Glömm intet din goda vän[2]).

Felix Mendelssohn Bartholdy

[1]) Taubert sagte zu, brachte im Leipziger Gewandhaus am 19. März 1846 seine F-dur-Symphonie zur Aufführung und wirkte an demselben Abend auch als Klaviersolist mit.

[2]) „Vergiß nicht Deinen guten Freund." Daß Mendelssohn diesen Brief mit einer schwedischen Wendung schließt, hängt vielleicht mit seiner und Tauberts Verehrung für die „schwedische Nachtigall" Jenny Lind zusammen, die nicht lange vorher in Berlin und Leipzig mit beispiellosem Erfolge aufgetreten war.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MENDELSSOHNS KLAVIERSTIL UND KLAVIERWERKE

von A. Eccarius-Sieber-Düsseldorf

Die musizierende und über Musik redende Welt von heute nennt Felix Mendelssohn gern den Klavierkomponisten der Backfische, einen Salon-Romantiker. Der Klavierunterricht bedient sich seiner Werke noch zur Ausbildung eines „glatten", duftigen Anschlages und eleganten Vortrages, treibt viel Mißbrauch mit dem Rondo capriccioso, dem „Frühlingslied", die in den Händen unfertiger Spieler wenig genug dazu beitragen, die Achtung und Liebe für den Meister zu erhöhen. An Prüfungsabenden der Musikschulen ist das g-moll Konzert nach wie vor ein oft wiederkehrender, stets beliebter Gast. Selten begegnet man ihm noch im Konzertsaal. In höherem Ansehen stehen bei Virtuosen hingegen die Scherzi, vor allem die Variations sérieuses. Im allgemeinen ist jedoch Mendelssohn als Klavierkomponist zweifellos von der Mode verdrängt worden. Die Kunstentwicklung schritt über ihn, wie über manchen anderen hinweg, nachdem sie fast ein halbes Jahrhundert, jedenfalls Dezennien lang unter seinem nachdrücklichsten Einflusse gestanden hatte.

Und doch verdankt die Kunst des Klavierspieles Mendelssohn unendlich viel; mehr wie genügen würde, um dem liebenswürdigen Tondichter für alle Zeiten einen ersten Platz in den Aufzeichnungen der Musikgeschichte zu sichern. Als Prediger des Kunstschönen, als Ästhetiker wirkte Mendelssohn im höchsten Grade erzieherisch. Dafür, daß sein Stil infolge seiner einstigen grenzenlosen Beliebtheit zahlreiche Epigonen zu ungezählten Nachahmungen verlockte, die die Klavierliteratur unheilstiftend überfluteten, ist der Meister gewiß nicht verantwortlich zu machen.

Zunächst schrieb er — wie jeder Komponist von Bedeutung — im Geiste seiner Zeit. Dieser übte naturgemäß einen mittelbaren Einfluß auf seine tonschöpferische Tätigkeit aus. Dann aber lebte und wirkte Mendelssohn von frühester Kindheit an in einer gesellschaftlichen Umgebung, in der froher Lebensgenuß, Schöngeisterei, eine heitere Auffassung von Kunst und Leben heimisch waren. Des Lebens Tragik, Ernst und Not traten nie an den feinnervigen, empfindsamen Künstler heran. Elegante, weltmännische, durch zahlreiche Reisen in die Kulturstädte der zivilisierten Welt, vor allem nach dem prunkliebenden Paris,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erworbene Umgangsformen glätteten vollends den harmonisch gestimmten Charakter des jungen, als Spieler vergötterten, als Komponist bewunderten, wie Mozart auf dem Zenith seines Ruhmes aus dem Leben abgerufenen Mannes.

Wie kann es da Wunder nehmen, daß sich seine Werke als Spiegelbilder eines sorgenfreien Daseins, eines jeder Tiefgründigkeit fremden, jedoch sensibel feinorganisierten Seelenlebens geben? So verpflanzte er die Romantik (die damals dem geistigen und künstlerischen Schaffen das charakteristische Gepräge verlieh) auf das glatte Parkett des Salons. Liebenswürdigkeit ist der Grundzug seines Tonempfindens. Sie mildert das Liebessehnen, sie dämpft die Leidenschaft, die er seinen Werken anvertraut. Sie spiegelt sich in seinen Elfenweisen wie in seinen Capricen und Konzerten wider, die man sich unwillkürlich von einem vornehmen Spieler in Hoftracht, mit weißen Spitzenkrausen um den Hals, um die schlanken, weichen Hände, vorgetragen denkt. Daher der grelle Kontrast der Mendelssohnschen Muse gegen die schlichte, biedere, fast kleinbürgerlich bescheidene, vor allem gut deutsche Art Schubertscher Romantik in dessen Impromptus und Moments musicals.

Und wie dem Menschen, so galt ferner auch dem Komponisten Mendelssohn Ebenmaß und Glätte der Form als höchstes Prinzip. Es scheint oft sogar, als ob der Inhalt vieler Stücke der Form zuliebe geebnet worden wäre. Daher die klare, übersichtliche Gliederung selbst der umfangreicheren Kompositionen. Die einmal gewählte Begleitfigur zu den, unserem Empfinden allerdings leicht zu sentimental erscheinenden Melodieerfindungen wird streng durchgeführt; die Liedform vermeidet in ihren einzelnen Abschnitten jede überraschende Wendung: die Melodie tritt klar in die Erscheinung, ergeht sich in einigen sequenzartigen Weiterbildungen in verschiedener Tonlage und wendet sich (mitunter nach kanonischen Ansätzen) zum befriedigenden Abschlusse. Sie erinnert gern an Mozart — nannte man Mendelssohn doch nicht ohne Berechtigung den Mozart unter den Romantikern —, ohne diesen in der schlichten Größe und unbedingten Wahrheit des Ausdruckes zu erreichen. Sie spielt mehr mit dem Reize des Klanges, als daß sie das Herz des Hörers in lebhafte Wallungen versetzte. Sie will weniger erbauen, als Ohrenschmaus bieten. Sie predigt von der Schönheit der Tonsprache, ohne je trocken, belehrend zu wirken.

So gibt sich Mendelssohn in seinen epochemachenden „Liedern ohne Worte", deren Reiz in der vornehmen Harmonik und dem eleganten, bald schwärmerisch zarten, bald sentimentalen, bald heiteren Inhalte, bei entzückend vollendeter Formabrundung, besteht, so in seinen Scherzi, in einigen Capricen und mit etwaiger Einschränkung in den Kinderstücken.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Die „Lieder ohne Worte“ erschienen in acht Heften (von denen zwei erst nach seinem Tode veröffentlicht wurden) als op. 19, 30, 38, 53, 62, 67, 85, 102. Viele von ihnen besitzen als Kabinettstücke stilvoller Kleinkunst unvergänglichen Wert. So beispielsweise die viel nachgeahmten, selten übertroffenen Gondellieder, das etwas gezierte, aber duftige Frühlingslied No. 30 (A-dur), ferner No. 1 (E-dur), No. 15 Presto e molto vivace (E-dur), das Duetto No. 18 (As-dur), No. 20 (Es-dur), No. 25 (G-dur), No. 31 (Es-dur), No. 36 (E-dur), das vollgriffige Andante poco agitato No. 43 (e-moll), das Presto No. 45 (C-dur). Andere durchsetzen den Volkston mit dem Parfüm des Salons, sind in ihrer Art schlicht empfunden, werden gern von kurzen Vor- und Nachspielen umrahmt, wie No. 4, 9, 16, 23, 28; No. 3, eine frische Jagdmelodie, No. 27, der dem neuzeitlichen Geschmack freilich fremd gewordene Trauermarsch in e-moll. Fast alle aber wären als musikalisch-vornehme Studien zur Bildung der Technik, des Anschlages, des Vortrages ein geeigneter Ersatz für jetzt reichlich verwendete reizlose Etüden. Ausgesprochen technischen Zwecken dienen die drei Etüden (op. 104, Heft II, 1834, 1836, 1838 komponiert). Die b-moll erfreut sich immer noch einer unverminderten Beliebtheit, die F-dur übertrifft sie an Übungswert, die a-moll besitzt viel Frische. Daß alle drei, wie die vorgenannten Lieder ohne Worte, der Liedform angehören, bedarf kaum besonderer Betonung.

Mit der erweiterten Form pflegt sich im allgemeinen, wenn auch nicht immer, der Inhalt der Stücke reicher zu gestalten. Bleibt dabei Mendelssohns Eigenart dieselbe vornehme Tonsprache, so zeigt sie doch in einigen Fällen eine bemerkenswerte geistige Vertiefung, wie sie kaum eines der Lieder aufweist. Etwas weit ausgesponnen, lediglich als Tonspiel fesselnd, gibt sich das fis-moll Capriccio op. 5; einfach in Anlage, Harmonie und Rhythmus, ein Jugendwerk, das die Spielfreudigkeit seines Schöpfers ganz besonders bekundet. Konziser gefaßt, stärker empfunden sind schon die Charakterstücke op. 7, von denen No. 3 in D-dur, eine freier gearbeitete, No. 5 in A-dur, eine streng gearbeitete Fuge, ebenso das graziöse Presto in E-dur (No. 7) die Bezeichnung als charakteristische Klavierstücke mit vollem Rechte tragen.

Eine erste Stelle nimmt das Rondo capriccioso in e-moll op. 14 in der Klavierliteratur ein, obendrein ein Werk, das, für des Komponisten Wesen und Stil besonders typisch, besondere Erwähnung verdient. Die gewählte und doch natürliche Harmonieführung, die klare rhythmische Gliederung des anmutigen Inhaltes, der hübsche Kontrast zwischen den Hauptthemen des Presto, die ungezwungenen, leichtflüssigen Übergänge, eine bewundernswerte Stilgeschlossenheit, selbst im Passagenwerke, die schwungvolle Steigerung zur Stretta, nicht zuletzt die stimmungsvolle (Dur-)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einleitung kennzeichnen das Meisterstück des kaum 24jährigen Künstlers, das eine Beherrschung der Kompositionstechnik, eine Reife des Klaviersatzes verrät, die selbst in wenigen späteren Werken kaum wieder erreicht, selten aber übertroffen werden. Nachdem Mendelssohn schon in seinen Charakterstücken (op. 7) die graziöse Elfenmusik meisterhaft behandelte, erhebt er den Elfenspuk hier in reinste künstlerische Sphäre. Wie sehr dieses Rondo die Entwickelung des grazilen Klavierstiles befruchtete, ist heute erst so recht zur Erkenntnis gekommen, nachdem die Epoche der galanten Salonkomponisten, als deren jüngster Vertreter Leschetizki, der Schülerreiche, bis in unsere Tage hinein wirkt, abgeschlossen vor uns liegt. Das Rondo verrät auch, wie Mendelssohn spielte. Auf unseren volltönenden, dreichörigen Flügeln bietet das Stück dem Ausführenden natürlich erhöhte Schwierigkeiten; es bedarf geradezu eines Spezialisten, um seinem innersten Wesen entsprechend, duftig, ätherisch flüssig wiedergegeben werden zu können. Als Seitenstück dieser Art seien gleich hier das reizvolle Scherzo op. 16 II, in weichem e-moll anhebend, frisch, fröhlich in Dur abschließend, das fismoll-Scherzo (aus dem „Album für den Pianisten") erwähnt. Hierin schuf der Komponist Ureigenes von dauerndem Werte.

Merkwürdig muß es erscheinen, daß Mendelssohn so wenig von Carl Maria von Weber und Moscheles annahm, die ihm doch im Leben ziemlich nahe standen. Sein stets dankbarer, stets sauberer Klaviersatz, seine Vorliebe für Vorhalts- und Vorschlagsnoten, die Vorausnahme der Töne, abwechselnd von einer zur anderen Hand gleitende Intervalle und Melodiewendungen waren eben zu sehr in sich gefestet, und die gewisse Selbstgefälligkeit, mit der er seine Tongedanken niederschrieb, ließ vollends eine Bevormundung durch fremden Einfluß nicht aufkommen. — Weitgriffiger wie sonst, den Umfang der Klaviatur mehr ausnutzend, ist das mit einem Adagio beginnende erste der „Trois Caprices" op. 33 geschrieben. Reicheren Gebrauch vom Tonartenwechsel weist No. 2, das Allegro gracioso in E-dur, auf, das trotzdem, infolge seiner Ausdehnung, mangels ausgesprochener Eigenart ermüdet. Formenreichtum zeigt die dritte Caprice: schade, daß die (Adagio-)Einleitung mehr Stimmungsgehalt verspricht, als der Hauptsatz dann bringt. Mit seinen Elfenstücken und späteren Werken hat Mendelssohn den letztgenannten Capricen, wie dem Andante cantabile e Presto agitato, freilich selbst die Lebensader unterbunden. — Auch seine erst später (1847) verfaßten „Kinderstücke" op. 72 fanden durch Schumanns „Jugendalbum" zu schnell eine starke Konkurrenz, um sich in der Gunst der klavierspielenden Welt festsetzen zu können. Ihre Romantik ist zu blaß, zu farblos, um das lebhafter empfindende, gereiftere Kindergemüt wirklich zu gewinnen. Ähnlich verhält es sich mit dem Albumblatt

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

op. 117, dem Perpetuum mobile op. 119. Sie erwecken im Spieler lediglich das Verlangen nach Schumann und Weber.

Wie nicht anders zu erwarten, ließ sich Mendelssohn auch als Klavierkomponist gelegentlich von Bach und Händel inspirieren, um dem Lieblingsinstrumente einen Anteil an seiner Verehrung für die altklassische Muse zu sichern.

Eines seiner größten Verdienste bleibt bekanntlich die Propaganda für Bach. Sollte er angesichts dessen nicht auch am Klavier dieser Verehrung Ausdruck verleihen? Mit viel historischem Sinn und so entwickeltem Stilgefühl beanlagt, schrieb Mendelssohn außer den bereits zitierten Fugen aus op. 7, die zu höchster Wertschätzung gelangte e-moll Fuge mit dem pompösen Choralabschlusse, die die „Sechs Präludien und Fugen“ op. 35 vielversprechend genug einleitet: ein Sammelwerk, in dem sich Mendelssohns Harmonik, sein geläuterter Tonsinn so vortrefflich mit der Kunst des Kontrapunktes vereint, Altes in zeitgemäßem, salonfähigem Gewande sich darstellt. Wohl fehlt diesen Fugen die Herbheit und strenge Linie, die Gewohnheit und Überlieferung als unentbehrliches Attribut der Klavierfuge zu fordern pflegen, aber eine so meisterliche Verjüngung der alten Gattung der strengen kontrapunktischen Kunst verdient gewiß vollste Würdigung.

Und nun kommen wir zu den Variations sérieuses in d-moll (op. 54), die, entschieden auf Schumann hinweisend, zweifellos durch Beethovens c-moll-Variationen angeregt, das vollendetste Klavierwerk Mendelssohns darstellen. Sie zeigen (1841 komponiert) die Gestaltungskraft ihres Urhebers in glänzendster Beleuchtung. Edel, geistvoll, gewählt in der Harmonie, unerschöpflich in ihrer rhythmischen Mannigfaltigkeit, frei von virtuosem Phrasentum, stellen sie die klaviertechnischen Möglichkeiten, die Errungenschaften der damaligen Satzweise fast restlos in den Dienst der musikalischen Erfindung, des schlichten, großzügigen Themas, dieses von allen Seiten erschöpfend, monumental aufbauend zu einem unvergänglichen Variationswerke voller Feinheiten, voll Stimmung, voll Klangreiz und bei aller Strenge des Stiles voll wohltuender Frische. Neben diesem Werke müssen die anderen Variationen, so viel Schönheiten sie im einzelnen auch bergen mögen, verbleichen. Es gilt dies von dem Andante con Variazioni op. 82, wie von den nachgelassenen Variationen op. 83 in B.

In der klar gegliederten Liedform, im Scherzo, dann in den weiter gebauten Capricen fand Mendelssohn den Rahmen für seine Klavierdichtungen eigenster Art, die Grenzen, innerhalb deren er sich als Klavierkomponist am bequemsten ausleben konnte. Seine Lebensanschauung und Lebensweise fanden hierin tönenden Widerhall. Bachs Geist be-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

fruchtete, wie wir ferner sahen, die Phantasie des Meisters gelegentlich zu kontrapunktischen Stücken, die, von besonderer Art, den anderen selbständig gegenüberstehen. Wohl pflegte Mendelssohn die Form und hielt sie fast zu hoch, aber er war weder ein Neuerer derselben, noch ihr gegenüber schöpferisch frei genug, um sie höheren Zwecken, wenn nötig, einmal unterzuordnen, sie mit überragendem Geiste derart zu füllen, daß man sie über dem Musikgehalt vergessen könnte. So ist es zu verstehen, daß die Sonate seine Phantasie wenig zu reizen vermochte. Vielleicht mag auch die Selbsterkenntnis, daß er nach Beethoven dieser Kunstgattung nichts Bedeutendes, Neues abringen würde, die Versuchung zum Sonatenschreiben oft zurückgewiesen haben. Jedenfalls zeigen seine vier Sonaten op. 6 (E-dur), die „Schottische" (Fantasie) op. 28, op. 105 (g-moll) und op. 106 (B-dur) trotz wohlgeratener, sogar vortrefflicher Einzelheiten wenig Eindringliches, spezifisch Sonatenmässiges in Anlage und Inhalt. Es ging unserem Tondichter in gewissem Sinne wie Schubert, der ihn freilich mit seinen redselig ausgesponnenen, melodiereichen Werken der Art noch überragte. Kein Wunder, wenn sie heute kaum noch genannt, geschweige denn gespielt werden; umso weniger befremdlich, als Mendelssohn in anderen Kammermusikwerken gelegentlich weitaus mehr bot (z. B. im d-moll-Trio). Als Romantiker stand ihm überhaupt eine persönliche Ausdrucksweise in anderer Form viel besser zu Gesicht, und der Sonatenform wendete er sich mit entschiedenem Glücke erst zu, sobald er seine Neigung zu Eleganz, zu reizvollem Tonspiele dabei nicht zu verleugnen brauchte. Das beweisen seine Klavierkonzerte und Konzertstücke mit Orchester zur Genüge. Was die reine Sonate verbot, das konnte er hier in der Sonatenform in weiterem Sinne bieten: äußeren Glanz, Bravour, eleganten Stil in reicher Färbung unter Zuhilfenahme des Orchesterklanges. Auf diesem Gebiete sollte er sogar fortschrittlich wirken, und zwar gleich in seinem unübertroffenen g-moll-Konzert op. 25. Bei souveräner Formbeherrschung befleißigte er sich schon in diesem ersten Konzert einer konzisen Fassung des Inhaltes, die vor ihm in der Literatur niemals in Erscheinung trat. Kurze Tutti, gänzlicher Verzicht auf langgesponnene, sonst oft der Willkür des Spielers weitesten Raum gewährende Kadenzen, innigster Anschluß der drei Sätze aneinander sind schon äußerlich erkennbare Merkmale hierfür. Aber auch inhaltlich schuf er Neues. So erscheint das zweite Thema des ersten Satzes als höchst wirksames Zitat in genial-ungezwungener Einführung im Finale vor der Schlußsteigerung wieder. Vor allen Dingen strebte er nach Veredelung des Konzertstiles. Ihrer selbst wegen erscheint in den Konzerten keine einzige Passage, alles atmet melodischen Fluß, Vornehmheit, abgeklärte Ausdrucksweise. So rettete er die, sich beispielweise

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bei Hummel in eitlen, virtuosen Passagengirlanden ohne bedeutenderen Musikgehalt verlierende Konzertkomposition hinüber auf ein bedeutend höheres künstlerisches Niveau, wirkte er vorbildlich, bahnbrechend für seine Nachfolgerschaft. Was für die Violinliteratur sein e-moll-Konzert, das ist in diesem Sinne für das Klavier sein g-moll-Konzert geworden.

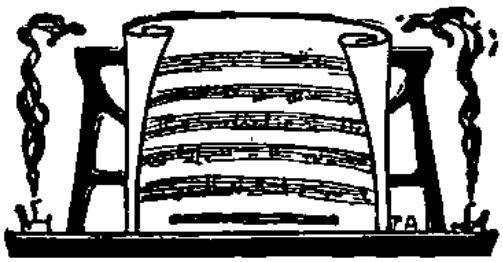
Man hat mitunter in den Konzerten Weberschen Einfluß nachweisen wollen. Ein solcher ist in nur sehr geringem Maße zu finden; auch hier blieb sich Mendelssohn unverbrüchlich treu. Das zweite Klavierkonzert in d-moll litt von jeher unter der grenzenlosen Beliebtheit seines Vorgängers. Es spielt, wie so oft in ähnlichen Fällen, bei derartiger Bevorzugung eines Werkes die Laune des Publikums, des Zufalles mit, denn auch das d-moll op. 40 weist hohen Kunstwert auf, und was ihm etwa an Frische der Themen (jenem gegenüber) abgeht, das ersetzen musikalische Feinheiten nach anderer Seite hin durchaus. Ganz besonders gibt sich der erste Satz eigenartig, vornehm, als echter, ganzer Mendelssohn. In der innigen Verschmelzung der drei Sätze zu einem geschlossenen Kunstwerke gleicht es ebenfalls dem g-moll durchaus. Der Spieler muß darauf verzichten, zwischen den einzelnen Sätzen über den Applaus der Hörer zu quittieren. Außer diesen Konzerten schuf Mendelssohn ferner Konzertstücke, die zu dem Dankbarsten gehören, was je für das Podium geschrieben worden ist. Obenan steht da natürlich das Capriccio brillante in h-moll (op. 22), in Phantasieform, mit seinem marschmässigen Schlusse, während das Rondo brillante (Es-dur op. 29) in seinem straffen $^6/_8$-Rhythmus der Spielfreudigkeit des Ausführenden geradezu in unerschöpflicher Weise huldigt.

Es gab eine Zeit — der Wagnertaumel hatte sie heraufbeschworen —, zu der auch Mendelssohns Musik als „jüdisch" in Verruf gebracht werden sollte. Sie ist zum Glück überwunden. Die Ehrlichkeit, mit der Mendelssohn seinem Naturell, seinem Empfinden treu blieb und sich, wie wir sahen, darauf beschränkte, die Musik als schöne Kunst zu pflegen, hat den Feinden seiner Muse die Waffe aus der Hand gewunden. Art, Form und Inhalt seiner Stücke sprechen es deutlich aus, daß er als Herzensdeuter eines Volkes, wie des spezifisch germanischen, gar nicht auftreten wollte. Aber selbst die nicht hinwegzuleugnende Neigung des Komponisten zu Süßlichkeit und Sentimentalität in vielen seiner Stücke erscheint weniger befremdlich, erscheint begreiflicher, wenn man den Geist jener Zeit zitiert, in der er schuf und wirkte. Man muß bedenken, daß vor ihm die (viel oberflächlicheren) „Eleganten", die „Techniker" den Geschmack der Masse des Volkes beherrschten und zu einer Entartung, Veräußerlichung des Klavierspieles führten, aus der heraus Mendelssohn wahrlich einen kühnen Schritt getan

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat. Man muß ferner bedenken, daß man damals neben Beethovens herber Tiefgründigkeit des Tonausdruckes und Vielen noch unfaßbarer Tonsprache nach einer leichteren, salonfähigeren, zugänglicheren musikalischen Kost verlangte. Und diese Zeitforderung hat Mendelssohn nicht angeregt: er fand sie in einer Weise bereits vor, die längst die Kunstproduktion schwer beeinträchtigt hatte. Sein Schaffen stand zweifellos höher, als das seiner unmittelbaren Vorgänger. Er veredelte den Salonstil in seiner Weise, als der eleganteste Romantiker neben Weber, Schubert zwar, aber doch als Romantiker. Er brachte den Fortschritt, und wenn dann die folgende Epoche Schumann-Brahms (Schumann als sein Zeitgenosse) einen weiteren Schritt in der Kunstentwicklung darstellt, so kann dies Mendelssohns Lebenswerk und Verdienst nicht schmälern. Bis auf unsere Zeit ist sein Einfluß (im besten Sinne segensreich!) zu verfolgen, und vieles von ihm wiegt heute noch schwerer, als Stücke, die zu bewundern, beifällig zu beklatschen sich keiner unserer Konzertbesucher enthält.

Zum Schlusse unserer Betrachtung sind noch einige vierhändige Klavierwerke zu erwähnen. Als Bearbeitung der Variationen op. 83 erschienen vom Komponisten Andante und Variationen op. 83a, das Allegro brillante in A-dur op. 92, das Reinecke für zwei Klaviere setzte, ferner von Mendelssohn und Moscheles das Duo concertant über Webers Zigeunermarsch aus „Preciosa". — Über die wertvollen Werke für Klavier mit anderen Instrumenten ist hier nicht zu sprechen. Die Klavierwerke sind inzwischen in vortrefflichen Revisionen einzeln und in Sammelbänden erschienen: Bei Simrock, Schlesinger, Peters, Litolff, in der Universal-Edition, bei Breitkopf & Härtel. Eine vorurteilslose Beschäftigung mit ihnen wäre jedenfalls die würdigste Ehrung des Meisters bei Anlaß seines diesjährigen Gedenktages.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



ZWEI MUSIKALISCHE SCHERZE FELIX MENDELSSOHNS

(Hierzu die Notenbeilagen des Heftes)

von Albert Kopfermann-Berlin

Durch zwei bisher unbekannt gebliebene vortreffliche Stücke die humoristische Begabung Mendelssohns von neuem beleuchtet zu sehen, wird den Musikfreunden nicht unwillkommen sein. Aus den Briefen des Meisters weiß man, wie viel Sinn er für alles Komische hatte, wie er mit den Schwestern wetteiferte in scherzhaften Veranstaltungen für Familienfeste u. dgl.; in seinen Werken aber kommt dieses Element seines Wesens nur selten (man denke an „Sommernachtstraum", „Walpurgisnacht") zur Erscheinung.

Die beiden hier mitgeteilten neuen vollgültigen Proben eines drastischen, aber in vollendeter künstlerischer Form dargebotenen kompositorischen Humors: der im Faksimile gegebene „Canon" und die im Erstdruck vorliegende „Musikantenprügelei"[1]) sind erhalten in einem der fünfzig „grünen Bände", in denen, fast ausschließlich vom Komponisten selbst geschrieben, die meisten seiner Werke vollständig oder im Entwurf vorliegen und die seit mehr als dreißig Jahren einen wertvollen Besitz der Berliner Königlichen Bibliothek (in der Obhut des Schreibers dieser Zeilen) bilden. Der betreffende Band (No. 28) umfaßt Werke aus den Jahren 1833 bis 1837 und trägt auf dem Deckelschild die Aufschrift von Mendelssohns Hand: „Lord have mercy. Adagio, Men. u. Fin. aus der a dur Symphonie. Rondo brill. in es dur. Sopran Arie b dur. 2 Lieder für 4 Männerstimmen . . . 10 Stücke zu Paulus . . ." Daß diese zwei, aus seiner besten Zeit stammenden Humoristika für Männerchor vom Tonsetzer oder seinen Nachkommen (die den Nachlaß bis 1878 in Händen hatten) nicht selbst veröffentlicht worden sind, mag wohl an den burlesken Texten liegen, die, wohl zweifellos von dem damals vierundzwanzigjährigen Komponisten selbst herrührend, später des ernsten Mannes unwürdig erscheinen mochten. Wir aber wollen uns ihrer und ihrer meisterhaften Vertonung freuen, eingedenk des in der Karnevalszeit doppelt gültigen „dulce est desipere in loco."

Der Held des „Canons" ist Diogenes, der nach diesem Text ein lästerlicher Trinker gewesen sein müßte. Damit geschieht freilich dem biedern Kyniker von Sinope bitteres Unrecht, denn nach den Berichten aus dem Altertum war er von vorbildlicher Enthaltsamkeit in Speise

[1]) Die jetzige Wiedergabe erfolgt dem Autograph entsprechend, nur daß der Tenorschlüssel mit dem für viele bequemeren Violinschlüssel vertauscht und die Interpunktion genauer bezeichnet ist.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Trank. Auch gehörte er keineswegs zu den sogenannten Sieben Weisen Griechenlands. Aber was tut's? In den Stunden der „Fidelitas", für die solche Scherze bestimmt sind, nimmt man das nicht so genau! Die „Sieben Weisen" haben übrigens in jener Zeit Mendelssohns Gedanken öfter beschäftigt; in einem der kürzlich veröffentlichten Briefe an Klingemann vom 20. Februar 1833 — der Canon ist vom 11. Februar datiert — lesen wir: „aber ich dachte, so ein Paar Knittelverse für die sieben Weisen Griechenlands oder für die heil. drei Könige müßten Dir in Eins weg einfallen." Und „Diogenes" scheint im Düsseldorfer Karneval damaliger Zeit eine Rolle gespielt zu haben: in dem vom Allgemeinen Verein der Karnevalfreunde zu Düsseldorf dem Meister Felix, allerdings erst viele Jahre später, verliehenen Diplom (E. Wolff: Felix Mendelssohn Bartholdy, S. 119) sind die lustigen Düsseldorfer „gewillt nach Licht (und erleuchteten Köpfen) zu spähen gleich dem seel. Diogenes".

Merkwürdig ist, daß ein Aufenthalt Mendelssohns in Düsseldorf im Februar 1833 sonst nicht bekannt zu sein scheint; erst im April, auf der Reise von Berlin nach London, hielt er sich einige Zeit dort auf, wo er einen Monat später einen seiner größten Triumphe als Leiter des Niederrheinischen Musikfestes feiern sollte. Auf eben dieser Reise machte er in Rotterdam Rast, und hier entstand, am 23. April, die höchst amüsante „Musikantenprügelei", die er auf die Rückseite des „Kanons" und die folgenden Seiten desselben Bogens niederschrieb. Vielleicht gab zu dieser Komposition eine wirklich erlebte Szene oder auch die Erinnerung an holländische Gemälde den Anlaß, die ja ähnliche drastische Situationen gern darstellen.

Auf die Musik beider Werkchen näher einzugehen, erübrigt sich, da sie ja in den Händen der Leser sind. Im „Canon", den man passend „Der weise Diogenes" überschreiben kann, sei nur auf die treffende Wiedergabe des schwankenden Betrunkenen hingewiesen. Bei der „Musikantenprügelei" wird sich niemand der komischen Wirkung der zuerst unbekümmert fortschrummenden, dann aber aufgeregter, höher und kürzer hingeworfenen Quinten „Wum, wum, wum", der immer lebhafter werdenden Invektiven von hüben und drüben, des in der Generalpause, die die eigentliche Prügelei einleitet, zerbrechenden Kontrabasses, der chromatischen Knochenschmerzen, des furiosen Unisonos vor dem Schluß usw. entziehen können.

Es ist mit Sicherheit zu erwarten, daß beide der Vergessenheit entrissene Scherze Repertoirstücke unserer Liedertafeln bilden und die Heiterkeit mancher frohen Stunde erhöhen werden.[1])

[1]) Beide Stücke erscheinen gleichzeitig hiermit in Partitur und Stimmen im Verlage von C. F. W. Siegel (R. Linnemann) in Leipzig.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

99. **Karl Klingemann**: Felix Mendelssohn Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London. Verlag: G. D. Baedeker, Essen 1909.

Gerade zur rechten Stunde ist an der Schwelle des neuen Jahres, das uns die Feier von Felix Mendelssohn Bartholdy's 100. Geburtstag bringen wird, sein umfangreicher Briefwechsel mit Karl Klingemann erschienen, den er häufig als seinen einzigen wahren Herzensfreund bezeichnet hat. In der Tat durchklingt die ganze Sammlung derselbe vertrauliche, unbefangene und herzliche Ton, der Mendelssohns Familienbriefe so anziehend macht, und wenn uns diese schönen Dokumente einer zwanzigjährigen engen und treuen Freundschaft auch über des Meisters Leben und Kunst keine wesentlich neuen Aufschlüsse geben, so spiegeln sie doch sein Charakterbild in lückenloser Vollkommenheit und ansprechender Natürlichkeit wieder. Der Herausgeber, Klingemanns Sohn, unterrichtet uns in einer Einleitung über seines Vaters Lebensumstände und bringt in einem Anhang außer Klingemanns Gedichten noch das Konfirmationsbekenntnis des sechszehnjährigen Mendelssohn und einige kulturgeschichtlich interessante, wenn auch mit dem Thema seines Buches nur lose zusammenhängende Aktenstücke über die Familie Rosen (vormals Ballhorn), der Klingemanns Gattin Sophie entstammte. Die Beigabe zahlreicher Briefe Klingemanns wird man nicht nur als Brücke zum Verständnis der Mendelssohnschen, sondern auch wegen ihres inneren Wertes willkommen heißen. Denn wenn Klingemann auch kein schöpferischer Geist war — in dieser Hinsicht scheint ihn Mendelssohn mit den Augen der Freundschaft etwas überschätzt zu haben —, so ragte er doch durch tiefe Herzens- und Geistesbildung und feine künstlerische Empfindung hervor. Elf Jahre älter als sein bewunderter junger Freund, Sohn eines Schulmeisters und Kantors in Limmer an der Leine, hatte er sich durch untergeordnete Schreiberstellen bis zum hannoverschen Gesandtschaftssekretär durchgearbeitet, als welcher er 1818 nach Berlin kam, wo er im Mendelssohnschen Hause eingeführt wurde. 1827 wurde er bei der „Königlich teutschen Kanzlei" in London angestellt, und nach Auflösung der Personalunion zwischen Großbritannien und Hannover 1837 in die hannoversche Gesandtschaft in London übernommen, bei der er bis zu seinem Tode (1862), in den letzten Jahren als Legationsrat, verblieb. Erst im Alter von 46 Jahren vermählte er sich; die ihm dabei aus dem Widerstand seines Souveräns erwachsenden Schwierigkeiten finden in seinem Briefwechsel eine grelle Beleuchtung und geben ein trostloses Bild von den unter der absoluten Monarchie herrschenden Zuständen. Für Mendelssohn, der seit 1829 häufige Kunstreisen nach England machte, war die dauernde Anwesenheit eines so nahen Freundes in London natürlich von großem Wert. Die schottische Reise im Sommer 1829 machten beide Freunde gemeinschaftlich und tauschten dabei das brüderliche Du aus, und später genoß Mendelssohn oft und gern die Gastfreundschaft Klingemanns, in dem er nicht nur den Freund, sondern den äußerst musikverständigen Beurteiler seines Schaffens schätzte. Sehr hübsch empfiehlt er ihn als Berater bei der englischen Übersetzung des „Elias"-Textes mit den Worten: „my friend Mr. Kl., who understands both languages thoroughly, and who understands my music better than both languages" (S. 327). Ganz besonders bedeutungsvoll aber wurde Klingemann für Mendelssohn durch sein poetisches Talent, ja dieser sah in ihm den einzigen Menschen, der fähig wäre, einen ihm zusagenden Operntext zu schaffen. Nur einmal indes kam eine solche von Mendelssohn so heiß ersehnte gemeinschaftliche dramatische Schöpfung beider Freunde zum Abschluß: in der bekannten anmutigen Gelegenheitskomposition der „Heimkehr aus der Fremde". Dagegen führten die Verhandlungen über einen Operntext „Pervonte", nach Wielands gleichnamiger poetischer Erzählung, die viele Seiten des Briefwechsels füllen, zu keinem Ergebnis. Und Meinungsverschiedenheiten bei dem Entwurf des „Elias"-Textes beschworen sogar ein ernsteres Zerwürfnis der Freunde herauf, das den Briefwechsel über ein halbes Jahr zum Stocken brachte und Mendelssohn veranlaßte, bei dem „Elias" auf Klingemanns Hilfe zu verzichten und sich an seinen Freund Schubring zu wenden. Dagegen besitzen wir bekanntlich eine Anzahl wertvoller Mendelssohn-Klingemannscher Lieder, die zum Teil in dem Briefwechsel Erwähnung finden, und deren eins, das Sonntagslied, als hübsches Faksimile das Buch schmückt. Manche Einzelheiten aus Mendelssohns Leben werden durch diese Briefe in ein neues Licht gerückt. So war man bisher geneigt, seine Niederlage bei der Direktorwahl der Berliner Singakademie im Jahre 1833 ausschließlich auf Rechnung der engherzigen antisemitischen Mehrheit dieser Vereinigung zu setzen. Es scheint aber doch nach seinen eigenen Briefen, daß der dreiundzwanzigjährige Brausekopf seinerseits etwas zu „großartige" Bedingungen, besonders hinsichtlich des Urlaubs, gestellt und sich überhaupt etwas auf das hohe Pferd gesetzt habe (vgl. S. 95, 98), so daß man den Gegnern seiner Wahl wenigstens mildernde Umstände bewilligen dürfte. Mendelssohns Wunsch, eine Oper zu komponieren, der — abgesehen von unreifen Jugendwerken, von der „Heimkehr" und von dem „Loreley"-Torso — bekanntlich unerfüllt blieb, zieht sich wie ein roter Faden durch seine Briefe. Daß er dabei seine größte Hoffnung auf den lyrisch beanlagten Klingemann setzte, während er z. B. Devrients „Heiling" zurückgewiesen hatte, läßt an seinem Blick für das dramatisch Wirksame zweifeln. Klingemann schreibt ihm denn auch einmal: „Sei nicht zu kritisch und fastidious, und bedenke, daß die Menge am Ende mehr Stoff haben will als Idee" (S. 230). Von Mendelssohns reger und vielseitiger Tätigkeit in Düsseldorf, Leipzig und Berlin erhält der Leser dieser Briefe ein anschauliches Bild; eine lange Reihe interessanter Persönlichkeiten zieht an unserm geistigen Auge vorüber: über Rossini, Moscheles, Bennett, A. B. Marx, Hiller, Thalberg, Joachim u. a. finden wir teils kurze, schlagende Bemerkungen, teils eingehendere Auslassungen. Bedauerlich ist, daß

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

auf das Verhältnis zwischen Mendelssohn und Schumann, das man zumeist für dauernd freundschaftlich zu halten geneigt ist, ein Schatten fällt. Am 31. Januar 1847, also dreiviertel Jahr vor seinem Tode, schreibt Mendelssohn an Klingemann: „Der Schumann werde ich keinen Brief an Dich mitgeben können; ihr Mann hat sich sehr zweideutig (oder weniger als das) gegen mich benommen und mir eine recht häßliche Geschichte hier eingerührt, über die ich kein Wort verliere, die mich aber in meinem bisherigen Eifer, ihm fortzuhelfen und ihm gefällig zu sein, verdammt abgekühlt hat." (Vgl. dazu: Litzmann, Clara Schumann, II, 80). Doch ist es sicher, daß das alte gute Einvernehmen bald darauf wiederhergestellt wurde. Daß neben dem musikgeschichtlich Bedeutsamen auch interessante Streiflichter auf die damaligen Kulturzustände fallen, ist bei einem so regen und vertraulichen Briefwechsel selbstverständlich. So gibt er uns ein anschauliches Bild von der Art des Reisens gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts, und Klingemanns Auslassungen über das „Wunder" seiner ersten Eisenbahnfahrt im Jahre 1835 (S. 190) klingen wie ein Märchen aus alten Zeiten. Der größte Wert der Sammlung aber besteht darin, daß sie Mendelssohns Persönlichkeit in all ihrem geistigen Reichtum, in ihrer vollkommenen menschlichen Harmonie vor uns erstehen läßt und dem Ideal einer Biographie in Briefen nahekommt. Und wir können es Klingemann nachempfinden, wenn er unmittelbar nach dem Hinscheiden des geliebten Freundes an dessen Gattin die schönen Worte schreibt: „Tief dankbar muß der seinem Geschick sein immerdar, der solch einem Menschen nahestehen durfte; man kann doch in dem Gedanken an ihn nicht ganz arm werden, und ich fühle wie sein Bild sich immer glorreicher erhebt."

100. S. Hensel: Die Familie Mendelssohn 1729—1847. 15. Auflage. B. Behrs Verlag, Berlin 1908.

Die neueste Auflage dieser bekannten und in den weitesten Kreisen geschätzten Familienchronik unterscheidet sich von der mir zum Vergleich vorliegenden zwölften Auflage aus dem Jahre 1904 nur äußerlich dadurch, daß statt der lateinischen etwas kleinere deutsche Typen gewählt und die früher beigegebenen Porträts mit Ausnahme des Felix Mendelssohn darstellenden Titelbildes weggelassen worden sind. Dagegen hat das Register eine Durchsicht und dankenswerte Bereicherung erfahren. Inhaltlich ist das Buch unverändert geblieben, und das ist gut so; denn es hat sich in seiner ursprünglichen Form als literarisches Denkmal eines durch Geist und sittliche Tüchtigkeit hervorragenden Geschlechtes einen festen Platz im Herzen des deutschen Volkes erobert. Und wenn auch der eigentliche geistige Mittelpunkt des Werkes weniger Felix Mendelssohn als seine bedeutende Schwester Fanny Hensel ist, so bietet es doch auch für die Lebensgeschichte des großen Tondichters unschätzbaren Stoff. Nach Sebastian Hensels vor zehn Jahren erfolgtem Tode hat sein Sohn Paul die weitere Herausgabe des Buches übernommen und, wie hier beiläufig bemerkt sei, auch die Autobiographie seines Vaters, die gewissermaßen eine Fortsetzung der „Familie Mendelssohn" bildet, in demselben Verlage herausgegeben. Wenn er in seinem hübschen Vorwort zu dem älteren Buch die Geschilderten als „unmoderne Menschen von Grund aus" bezeichnet, so hat er unzweifelhaft Recht. Es waren eben durchaus artistische Naturen, die auch das Leben vorzugsweise unter ästhetischen Gesichtspunkten betrachteten, und für die wohl eine soziale Pflicht, aber keine soziale Frage existierte. Aber gerade darum muß dieses Memoirenwerk dem heutigen Geschlecht um so anziehender erscheinen. Denn es schildert uns im Gegensatz zur ringenden und kämpfenden Kultur unsrer Tage Menschen von vollkommenem seelischen Gleichgewicht und klar erschauten Lebensidealen.

Ernst Wolff



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BRÜSSEL: Erste Aufführung am Monnaie-Theater von „Ariane und Blaubart", Märchen in drei Akten von Maeterlinck, Musik von Paul Dukas. — Die Handlung ist kurz folgende: Akt I: Ariane betritt mit ihrer Dienerin den Saal des Schlosses Blaubarts. Draußen tobt das Volk, das nicht zugeben will, daß die schöne Frau, die er eben aus weiter Ferne als sechste Gattin heimführt, gleich den anderen, spurlos verschwinde. Warnrufe an sie, Drohungen gegen den Mörder. Die Türen, zu denen die sechs silbernen Schlüssel passen, darf sie öffnen, doch wehe ihr, wenn sie die mit dem goldnen Schlüssel öffnen wollte! Ariane tut es „erst recht". Die sechs geöffneten Türen enthalten die kostbarsten Brautschätze; im Hintergrund des mit Diamanten gefüllten sechsten Gemachs entdeckt Ariane die verbotene Tür. Sie öffnet sie: ein wehmütiger Gesang entsteigt der Tiefe. Im Begriff, hinunterzugehen, überrascht sie Blaubart. Er will verzeihen, wenn sie bereut. Sie aber trotzt. Als er sie mit Gewalt fortreißen will, stürzen bewaffnete Bauern herein, um ihn zu töten. Ariane geht ihnen ruhig entgegen: „Was wollt ihr? Er hat mir nichts zuleide getan!" Allseitige Bestürzung. Akt II: Ariane findet in tiefem, dunkelm Gewölbe die fünf Frauen, spricht ihnen Mut zu und führt sie nach oben. Akt III: Die Frauen schmücken sich mit den Brautschätzen. Draußen ertönt Tumult. Sie eilen ans Fenster und sehen, wie Blaubart von den wütenden Bauern angegriffen, verwundet und gefangengenommen wird. Gebunden tragen sie ihn nach dem Schloß, damit der Bösewicht dort die verdiente Strafe erhalte. Ariane bittet die Bauern, ihn ihr zu überlassen; der Strafe soll er nicht entgehen. Als die Bauern sich entfernt haben, löst sie seine Fesseln und schickt sich an zu gehen. Werden die anderen gegemarterten Frauen ihr folgen? Keine willigt ein, sie wollen bei Blaubart bleiben. — Diese eigentümliche Dichtung hat bei ihrem Erscheinen (Paris, 1907) viel abfällige Urteile erfahren. Man ließ die poetischen Vorzüge gelten, aber die nichtssagende Handlung, in der nur Ariane zur Geltung kommt, verwarf man. Einen Musiker, der etwas zu sagen in sich fühlt, mußte die Freiheit, die ihm der Dichter zur Auslegung oft nur angedeuteter Situationen läßt, anziehen. Paul Dukas, mit d'Indy und Debussy Hauptvertreter der neufranzösischen Schule, hat sich hier als genialer Musiker gezeigt. Der ganze musikalische, zum großen Teil symphonische Apparat ist bewunderungswürdig. Bei aller Chromatik und dissonanzenreichen Harmonik eine klare Melodieführung: bei der blendenden Orchestration eine scharfe Charakteristik; für die unausgesprochenen seelischen Momente eine den Dichter ergänzende poetische Empfindung. Als unübertrefflicher Meister zeigt sich Dukas in der Variierung seiner Themen. So im dritten Akte, wo sich die Frauen mit den kostbaren Steinen schmücken — das ist bezaubernd. Herrlich klingt sein Orchester, als im zweiten Akt Ariane dazu gelangt, einen schweren Laden zu öffnen, und nun durch das zerschlagene Fenster das blendende Sonnenlicht bricht. Intensiv poetisch wirkt der Schluß des dritten Aktes, als Ariane, von keiner der Frauen gefolgt, geht. Die schwierige Partie der Ariane wird von Frau Friché sowohl schauspielerisch als gesanglich hervorragend schön verkörpert. Auch die anderen fünf Frauen, sowie vor allem Arianes Dienerin (Mme Lucey) sind ausgezeichnet besetzt. Orchester unter Dupuis prächtig; Dekorationen dem Ganzen schön angemessen. Das große Publikum steht dem Ganzen ziemlich ratlos gegenüber. Felix Welcker

DRESDEN: Als Vorgeschmack der Strauß-Woche, mit der die Hoftheaterleitung Ende Januar der musikalischen Welt eine Sensation zu bereiten gedenkt, dürfte die Neueinstudierung der „Feuersnot" gelten, jenes Einakters, mit dem Strauß zum ersten Male das Gebiet des von ihm dann weiter gepflegten kurzen, knappen Musikdramas betrat, und dessen Uraufführung im November 1901 Hoffnungen erweckte, die in der Folge zum großen Teile Erfüllung gefunden haben. Für ein Kunstwerk, das bei seinem ersten Auftauchen außergewöhnliche Anteilnahme fand, ist die erste Neustudierung nach einer Reihe von Jahren fast immer eine bedenkliche Sache. Denn sobald das Magnesiumlicht der Sensation, das den Menschen so oft die Augen blendet, verglüht ist, schaut ein solches Werk ganz anders aus und zeigt meist seine Schwächen um so deutlicher, je weniger man sich ihrer in der ersten Verblüffung bewußt wurde. Was „Feuersnot" anlangt, so habe ich mein vor Jahren abgegebenes Urteil nicht zu revidieren gebraucht. Wie damals, so störte mir auch diesmal die anekdotenhafte und dabei anspruchsvoll breite, sowie in ihrer Grundidee doch gar zu saftige Art des Wolzogenschen Textes den reinen Eindruck. Die Musik ließ mich trotz zahlreicher genialer Einzelheiten und instrumentaler Feinheiten während der ersten zwei Drittel des Werkes sehr kalt, weil man aus ihr das Bestreben, Neues und Unerhörtes an Klangkombinationen und Schwierigkeiten aller Art zu bieten, allzu deutlich heraushört, und weil der Komponist durch diese offenbare Absichtlichkeit seiner Arbeit nicht zur freien Entfaltung einer einheitlichen Tonsprache gelangt. Und wieder war's das letzte Drittel, das Zeugnis von der inneren Kraft des Tonsetzers ablegte. Denn gerade die heikelste, unfeinste Situation des Textbuchs weiß der Komponist durch seine hier tiefatmende, in starkem melodischen Flusse dahinrauschende Musik zu reinigen, zu verklären und aus dem Wolzogenschen Überbrettl-Milieu in eine reinere Sphäre emporzuheben, so daß man wenigstens mit einem schönen Nachklang entlassen wird. Unsterblichkeitswert hat „Feuersnot" nicht, aber als Ausgangspunkt der dramatischen Entwickelung eines Richard Strauß (denn „Guntram" scheidet dafür als Anfängerarbeit aus) muß man diesem Werke gerade jetzt, wo die Uraufführung der „Elektra" bevorsteht, Interesse entgegenbringen. Auch berührt es eigentümlich, zu bemerken, daß uns viele der harmonischen und instrumentalen Effekte der „Feuersnot" jetzt kaum mehr imponieren, nachdem wir in „Salome" an ganz andere Dinge gewöhnt worden sind. Die Aufführung stand unter Ernst v. Schuchs Leitung und wurde dem Werke in jeder Weise gerecht; von den Mitwirkenden errang sich Eva v. d. Osten

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

als Diemut einen glänzenden Erfolg, der ebenso sehr ihrer prachtvollen, immer mehr Heroinencharakter annehmenden Stimme, wie ihrem prächtigen Spiel zu danken ist. Neben ihr stand Karl Scheidemantel, der als Kunrad eine hervorragende Leistung bot. Die Aufnahme war sehr freundlich, doch ohne Begeisterung, die ja auch diesem Werk gegenüber nicht angebracht ist.

F. A. Geißler

LEIPZIG: Von der hiesigen Oper dürfte als weiterhinaus beachtenswert zu vermelden sein, daß Kloses dramatische Symphonie „Ilsebill" sich immer noch im Spielplane erhält. Um Weihnachten wurde auch hier das alte Experiment einer „Fledermaus"-Aufführung mit Opernkräften gemacht und damit ein großer Erfolg erzielt. Unter frisch-lebensvoller musikalischer und szenischer Leitung der Herren Kapellmeister Hagel und Regisseur Dr. Loewenfeld, die der Standard-Operette auch noch zwei schöne Straußsche Walzer („An der schönen blauen Donau" und „G'schichten aus dem Wiener Wald") als Tanzszenen eingefügt hatten, ist die heitere Gesangskomödie bei besonders rühmenswerten Leistungen der Damen Marx (Rosalinde) und Fladnitzer (Adele) und der Herren Kase (Falke) und Kunze (Frosch) zu voller ergötzlicher Wirkung gebracht worden. Die nächste Neueinstudierung und teilweise Neubesetzung betraf „Die Hugenotten" von Meyerbeer, wobei Kapellmeister Porst auf eine recht gefestigte, klangschöne und rassige Wiedergabe des musikalischen Teiles, Regisseur Marion auf sinngemäße Verschönerung der Bühnenbilder und Belebung aller Handlungsvorgänge hingearbeitet hatte. Zu den Herren Urlus und Rapp und den Damen Eichholz und Fladnitzer, deren treffliche Leistungen als Raoul, Marcel, Königin und Page man hier seit längerem schon kennt und hochschätzt, gesellten sich diesmal Frl Schubert als temperamentvoll-stimmgewaltige Valentine, Herr Kase als vornehm singender Nevers und Herr Lüppertz als noch nicht ganz sicherer, aber in Gesang und Spiel wohl angelegter St. Bris, und da auch die Chöre frisch sangen und agierten und das Ballet mit wirksamem Impetus in die Handlung eingriff, so ergab sich eine im ganzen sehr rühmenswerte und fesselnde Neubelebung des in seiner Art in vielen Einzelheiten bewunderungswürdigen Werkes.

Arthur Smolian

WIEN: Ein trübseliger Abschluß des alten Jahres und ein schlimmer Beginn des neuen. Der Abschluß war eine Silvesteraufführung der „Fledermaus", neustudiert und unter Weingartners Leitung: eine Vorstellung von blasierter Verdrossenheit, unfroh, als wären die leichten, zarten, nackten Füße der sonst in selig entfesseltem Rausch dahinschwebenden Tanzgeister dieser Musik in schmerzend enge Lackschuhe gezwängt; dazu unsicher, mit argen Entgleisungen trotz wiederholter Proben. Ein trister Ausklang eines tristen Jahres. Und wenn in der Oper dann zu Mitternacht Blei gegossen worden ist, so dürfte neben Friedenspfeifen, Schlummerrollen und anderen schönen Symbolen ein Ding herausgekommen sein, das mit einem Riesenrotstift eine bedenkliche Ähnlichkeit aufweist. Unter diesem Zeichen wenigstens — es ist sicherlich keines, unter dem Weingartner siegen wird — ist die erste Woche des Januar gestanden: der Zyklus der „Ring"-Tetralogie, übrigens der erste seit einem Jahre, ist in aufreizender Weise gekürzt worden und war so der Anlaß zu neuem, heftigem — und so ganz überflüssigem! — Kampf in der leidigen, ohne irgendwelche äußere oder innere Notwendigkeit wieder aufgerollten Strichfrage. Eine Frage, die hier in ihren Einzelheiten nicht diskutiert werden kann; aber eine, die an den Leiter eines über alle artistischen Mittel der Gegenwart verfügenden Instituts nicht früher herantreten darf, ehe sich die völlige Unmöglichkeit herausstellt, jede Stelle eines tondramatischen Werks durch anteilvolle, ausdruckbeladene, aus reicher Empfindung gestaltende Interpretation derart lebendig und eindrucksvoll zu machen, daß es nirgends einen toten Punkt gibt und also auch nirgends das Gefühl der Länge entstehen kann. Weshalb in solchem Fall jede Kürzung nur das Eingeständnis der künstlerischen Schwäche der Wiedergabe, der Unzulänglichkeit der Darstellung bedeutet. Wieder war es die „Walküre", die durch Striche auf das empfindlichste getroffen worden ist: unter empörtem Widerspruch des Publikums und der Kritik. Ein Widerspruch, der nur zur Folge hatte, daß jetzt auch in der „Götterdämmerung", an der seit zehn Jahren nicht gerührt worden war, Kürzungen eingeführt wurden; sie haben die Loge-Stelle der Nornenszene, den Seligkeitsausbruch Brünnhildes im Beginn der Waltrautenszene und Siegfrieds Erzählung seines Bändigungsabenteuers auf dem Brünnhildenstein (im zweiten Akt, in der Szene mit Gutrune) getroffen, ersparen zusammengenommen fünf Minuten und sind derart, daß sie nur in Betracht kommen könnten und Sinn hätten, wenn andere, weit einschneidendere Zusammenziehungen vorgenommen würden. So aber beweisen sie nur, daß sie nicht angebracht wurden, um „Längen" zu beseitigen und Zeit zu kürzen, sondern nur aus trotziger Rechthaberei, die in eigensinniger Verstocktheit ihren Willen durchsetzen will. Und das ist das Deprimierendste an dem Ganzen. Man liebt es ja jetzt, das Schreckbild einer Clique von Weingartnergegnern zu konstruieren Aber diese Clique existiert nicht; wenn man von unreifen Enthusiasten absieht, wird es unter allen, denen es ernst um die Sache ist, kaum einen geben, der nicht aus vollem Herzen froh wäre, ein wirklich produktives Wirken Weingartners mitzuerleben und durch tätigen Anteil zu fördern, — keinen, der sich nicht danach sehnt, ihm für künstlerische Festesstunden danken zu können. Man hat von seiner verheißungsvollen Begabung das Höchste erhofft und sieht statt dessen diese Begabung in hartnäckigen, unfreien Kleinlichkeiten verzettelt, — und vor allem in einem fortwährenden Zerstören an Stelle kraftvoller, eigenwilliger Leistungen, die sein Gesicht tragen, und zu denen ihm, fast scheint es so, der Mut fehlt. Er wird diesen Mut fassen müssen. Denn bis jetzt war er nur ein Rufer im Gezänk der Parteien. Statt, wie es von ihm zu erwarten war, ein Rufer im Streit um die höchsten Fragen der Kunst zu sein.

Richard Specht

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KONZERT

BERLIN: In einem Extrakonzert dirigierte Arthur Nikisch Beethovens Erste und Neunte Symphonie. Das Soloquartett war mit Bella Alten, Paula Weinbaum, Hans Rüdiger und Alfred Kase besetzt; den Freudenchor sangen etwa 250 Mitglieder vom Philharmonischen Chor (Siegfried Ochs). Es leuchtete ein Glücksstern über dem Abend; jeder einzelne, der sich an der Aufführung beteiligte, spannte alle Kraft an, denn der Dirigent führte seine Scharen mit sieghaftem Schwung, einer überzeugenden Energie, der sich Orchester, Sänger und nicht zum wenigsten auch die Hörer untertan fühlten — ein herrlicher Abend. — Im sechsten Philharmonischen Konzert hatte Nikisch das Programm etwas lang gemacht: Mozarts Es-dur Symphonie, die Brahmssche Rhapsodie mit Frau Schumann-Heink im Altsolo und dem Berliner Lehrergesangverein (Felix Schmidt), Schuberts Unvollendete, Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer", „Lohengrin"-Vorspiel, Arie des Adriano und Ouvertüre zu „Rienzi". Das Solo im Brahmsschen Werke wie auch die „Rienzi"-Arie hat die Sängerin, jedes Stück in seiner Eigenart ganz herrlich, zu ergreifender Wirkung gebracht; in einzelnen Wendungen überraschte das Organ geradezu durch die Geschmeidigkeit der Stimmführung, wie durch die Gewalt des Ausdrucks. In der Mozartschen Symphonie und auch in Schuberts Allegro fehlte es diesmal an der Beweglichkeit des Zeitmaßes, das Orchester klang gar zu zähe. Erst bei Wagners Musik belebte sich Nikischs Leitung; sein Bestes gab er diesmal mit dem „Lohengrin"-Vorspiel. — Im Orchesterabend Ferruccio Busoni's begann das Programm mit der Symphonie d-moll von César Franck, dann folgte Mozarts „Don Juan"-Ouvertüre für Konzertgebrauch von Busoni ergänzt, ein Scherzo von Béla Bartok, endlich zwei Orchestersätze aus Liszts Oratorium „Stanislaus". Die Symphonie von César Franck enthält drei Sätze, die dadurch zu einander in Beziehung treten, daß aus ihnen die Hauptmotive im Finale interessant durcheinander kontrapunktiert werden. Mir erscheint die Musik etwas trocken, auch die Instrumentation nicht gerade farbenreich. Der thematische Aufbau ist übersichtlich, die Entwickelung vielfach interessant, namentlich auch in der Harmonik, das Orchester durchaus polyphon gehalten — eine ernsthafte Arbeit. An die „Don Juan"-Ouvertüre, die bekanntlich gleich in die erste Szene überführt, hat Busoni zum Schluß nicht nur die langsame Einleitung, sondern auch das fugierte Allegro der Schlußszene angefügt, die meist weggelassen wird. Das Stück wird dadurch noch mal so lang, wie im Original; auch daß die Instrumentation der gewaltigen Einleitung von Busoni stark übermalt worden ist, erscheint mir sehr überflüssig. Das Scherzo von dem Ungarn Béla Bartok kann man nicht ernst nehmen; es ist ein fratzenhafter Unsinn, in dem sich Unfähigkeit mit Häßlichkeit paart, es kommt auch nicht Ein natürlicher oder vernünftiger Gedanke darin vor. Die Lisztsche Musik wirkte aufs Ohr nach der Scheußlichkeit wie ein erquickender Trunk dem Dürstenden. — In der Singakademie führte Dimitry Achscharumoff an der Spitze der Philharmoniker eine Reihe Werke von ausschließlich russischen Tonsetzern auf. Eine sehr lang ausgedehnte Symphonie in g-moll von Tschaikowsky läßt begreifen, daß dieses Werk keine Verbreitung gefunden hat; für den spärlichen Inhalt viel zu gedehnt auch orchestral nicht einmal anregend. Ein symphonischer Prolog „Savonarola" von Iwanoff, ein robust instrumentiertes Konglomerat von wenig eigenem und viel uneigenem Gedankenmaterial, sank zum Schluß auf das Niveau von Zirkusmusik herunter. Zwei Stücke aus einer Oper „Chowantschina" von Moussorgsky enthalten ganz reizend erfundene und fein orchestrierte Musik, auch der „Hochzeitszug des Kaisers Dodon" aus der Oper „Der goldene Hahn" von Rimsky-Korssakoff erfreute durch den Farbenreiz und Farbenglanz, durch ganz originelle Klangkombinationen und durch den märchenhaften, naiven Grundton. Die Symphonie A-dur von Kalinnikoff wollte darauf gar nicht mehr behagen; diese Musik klang trocken, unindividuell, und der Aufbau der Sätze erschien mir recht schablonenhaft. Als Dirigent erhebt sich Dimitry Achscharumoff nicht über das Niveau einer alltäglichen Mittelmäßigkeit. — Der sechste Symphonieabend der Königlichen Kapelle unter Richard Strauß brachte Gustav Mahlers Vierte Symphonie in G-dur mit dem Sopransolo im Finale, Beethovens Siebente und das „Meistersinger"-Vorspiel. Das Sopransolo, von Frl. Ekeblad nur matt im Ausdruck gesungen, verwendet ein reizendes Gedicht aus „Des Knaben Wunderhorn" als Text, das uns ganz naiv von den Freuden des himmlischen Daseins erzählt, und daraus resultiert die Grundstimmung der vier Sätze. Man muß aus dem Finale sich den Schlüssel des Verständnisses für die vorangehende Musik konstruieren. Mahler verwendet eine Menge Motive, die Volksliedern entlehnt sind, und was er aus eigener Erfindung hinzutut, ist ganz in derselben Art der Melodieführung erdacht; die Harmonik ist ebenfalls so einfach, wie in keinem seiner anderen Werke. Mit ausgesuchter Feinheit, oft Raffiniertheit, werden die verschiedenen Instrumente des Orchesters benutzt und durcheinander gemischt, man vernimmt Klänge, wie nirgendwo anders; hier zeigt sich der moderne Meister, der über das Orchester souverän herrscht. Richard Strauß, der dieses Werk übrigens schon einmal als Dirigent des inzwischen eingegangenen Tonkünstlerorchesters aufgeführt hat, setzte seine Persönlichkeit voll für Mahlers Musik ein und brachte sie zu ihrer richtigen Wirkung. Mit Beethovens A-dur Symphonie und dem „Meistersinger"-Vorspiel — beide Werke geradezu fortreißend gespielt — hat der Dirigent das Publikum so fasziniert, wie noch an keinem der früheren Abende. Wie er die Rhythmik bei Beethoven, die verschiedenen Klanggruppen zur Geltung brachte, wie er das Zeitmaß lebendig behandelte, hier etwas zurückhielt, dann wie im Jubeltaumel alles mit sich fortriß (im Finale), wie er die Kraft der Thematik, den Glanz der Farben im „Meistersinger"-Vorspiel herausholte aus dem Orchester, es war entzückend schön. Und wie folgten den bisweilen frappierenden Eingebungen des Dirigenten, selbst wenn er sich im Zeitmaße übernahm, die Orchesterspieler! Mit diesem Abend hat sich

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard Strauß die Herzen der Hörer im Sturm widerstandslos erobert. E. E. Taubert

Das Dessau-Quartett erwarb sich ein großes Verdienst durch die vortreffliche Wiedergabe des hier noch unbekannten, höchst beachtungswerten Klavierquintetts op. 95 von Wilhelm Berger, dessen Klavierpart der Komponist selbst übernommen hatte. Der Aufbau aller vier Sätze dieses Quintetts wirkte imponierend, ebenso die ungemein feine kontrapunktische Arbeit, die besonders in dem langsamen und in dem Schlußsatz hervortrat; beide beruhen auf der alten Form der Variation, der aber durch freiere Verarbeitung neue Seiten abgewonnen sind. Bergers melodische Einfälle sind durchweg gehaltreich, edel und für die Verarbeitung ergiebig. Der erste Satz mutet etwas pathetisch an; das ungemein flotte Scherzo ist von einer frischen, natürlichen Lustigkeit. Sehr innig ist das Thema des langsamen Satzes, lapidar das des Finale. — Höchst erfreulich und wertvoll ist das Klavierquartett von Alfred Lorenz (Verlag: C. F. Kahnt Nachfl., Leipzig), das in einer Soiree des Waldemar-Meyer-Quartetts, mit dem vortrefflichen José Vianna da Motta am Klavier, geboten wurde und eine geradezu enthusiastische Aufnahme fand. In meisterhafter Weise hat es der Komponist verstanden, unter Beibehaltung der klassischen Form ein in Harmonik, Rhythmik und Inhalt modernes Werk zu schaffen, das durch Ursprünglichkeit, Jugendkraft und Frische von vornherein und auch andauernd fesselt. Der erste Satz atmet gewissermaßen Thüringer Waldluft; das sofort erklingende erste Thema ist eine so köstliche melodische Eingebung, daß man sich gar nicht an ihr satt hören kann. Auch die übrigen Themen dieses Satzes, die in feinster Verarbeitung und unter sehr mannigfaltigen Modulationen auftreten, sind sehr einnehmend. Ungemein edel und stimmungsvoll, in Wohllaut getaucht ist der langsame Satz. Ein Scherzo fehlt. Das rhythmisch besonders interessante Finale besteht in der Hauptsache aus einem wild dahinstürmenden und einem marschartigen Thema, zu denen sich ein ungarisch gefärbtes und eine schöne Kantilene gesellen. Nachdrücklich möchte ich dieses Lorenzsche Klavierquartett, das freilich bei aller Dankbarkeit nicht leicht ist, für Konzert und Haus empfehlen. — Das Böhmische Quartett konzertierte unter Mitwirkung Max Regers, ohne jedoch dessen ursprünglich angesetztes Klavierquintett aufzuführen. Offenbar war er darüber verstimmt und ließ dies das Brahmssche f-moll Quintett entgelten. Eingeleitet wurde der Abend mit Gernsheims formvollendetem, in den beiden Mittelsätzen von schöner Inspiration getragenem a-moll Quartett op. 31 und mit dem Schubertschen a-moll beschlossen, das bekanntlich die Böhmen geradezu ideal spielen. — Moritz Mayer-Mahr und Bernhard Dessau boten drei Beethovensche Sonaten, ebenso Raoul Pugno und Eugène Ysaye; beide Künstlerpaare hatten großen und sehr berechtigten Beifall. — Wie sie spielte auch Helene Ferchland-Bornemann die Kreutzer-Sonate, in der ihr Partner Georg Schumann ihr aber sehr überlegen war; auch die Bachsche C-dur Sonate trug die Künstlerin nicht so vor, wie man es nach ihren früheren Leistungen erwarten konnte. — Auch ich empfand es schmerzlich, daß ein so hervorragender Geiger wie Franz Ondriczek hier vor so gut wie leeren Bänken spielen mußte; Josef Famera, der ihn wieder begleitete, spielte in der Brahmsschen d-moll Sonate entschieden zu laut. An dem Konzert beteiligt war die Koloratursängerin Alice Bähr, die auf der Bühne sicherlich verwendbarer als im Konzertsaal ist. — Die Geigerin Adila von Aranyi hat sich vervollkommnet, wird aber bald von ihrer jüngeren Schwester Jellie überflügelt werden, deren großes Talent hoffentlich voll zur Entwicklung kommt. Wilh. Altmann

Im letzten populären Konzert des Blüthner-Orchesters kam unter Ferdinand Neißers Leitung die Suite „Aus baltischen Landen“ von Karl Kämpf zur ersten Aufführung. Die fünf Sätze („In den Dünen“, „Die Haffmücken“, „Im Meeressturm“, „Abendlied“, „Kirmes“) sind hübscherfundene Stimmungsbilder, die mit ihrer ansprechenden, leichtfaßlichen Melodik und in ihrer schlicht-natürlichen, in gutem Sinne volksmäßigen ganzen Haltung sich zur Vorführung in einem populären Konzert trefflich eignen. — Vom Blüthner-Orchester sind übrigens einige Veränderungen zu berichten. Die populären Veranstaltungen finden jetzt an den Sonntagen statt, während die Symphoniekonzerte auf Donnerstag verlegt worden sind. Oskar Fried fungiert leider nicht mehr als Dirigent, die Konzerte stehen infolgedessen gegenwärtig unter dem Zeichen des Gastdirigierens. Im Interesse einer künstlerischen Weiterentwickelung des jungen Unternehmens, das nur im ernsten, steten Zusammenarbeiten mit einem wirklich hervorragenden ständigen Kapellmeister Aussicht auf Erfolg haben kann, wäre zu wünschen, daß dieser Zustand möglichst bald ein Ende nähme. Von nächster Saison ab ist zwar Josef Frischen (Hannover) für eine Reihe von Konzerten verpflichtet worden, der auch in diesem Winter noch einige Male die Leitung übernehmen wird, aber wenn die Hoffnung, in Berlin noch ein weiteres Orchester von Rang zu erhalten, sich verwirklichen soll, muß in erster Linie, wie gesagt, die Frage eines ständigen Dirigenten in befriedigender Weise gelöst werden. Musikdirektor Frischen erwies sich im 13. Symphonieabend als ein sehr tüchtiger, erfahrener Orchesterleiter von etwas robusten musikalischen Eigenschaften. Der Dirigent des 14. Abends, Fritz Kassirer, verfügt gleichfalls über eine bemerkenswerte Routine.

Willy Renz

Einen Violin-Sonatenabend mit Werken von Bach, Beethoven und Brahms gaben Hedwig Wiszwianski und Carl Halir. Die sehr temperamentvolle Pianistin war ihrem Partner entschieden überlegen. Mit schönem Anschlag vereinigte sie wirklich musikalischen Vortrag, während dem Vertreter der Violine nicht viel mehr als korrektes Spiel nachgerühmt werden kann. Mit akademischer Gründlichkeit allein kann man den Größten der Großen nicht in vollkommenem Maße gerecht werden. — Die Pianistin Anna Bohm bietet gleichfalls viel höhere als Durchschnittsleistungen. Das Streben nach Vollkommenheit machte sich wohltuend bemerkbar. — Höher stelle ich Elsa Rau, die u. a. Stücke

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

von d'Albert und Strauß spielte. Des Letzteren Klavierkompositionen erscheinen leider zu selten auf den Programmen. Das A-dur Intermezzo wird stets eine große Wirkung machen, wenn so fein interpretiert, wie in diesem Falle. Die mit Frl. Rau konzertierende Sopranistin Erna Cornill schien zum erstenmal aufzutreten. Darauf ließ eine anfänglich ziemlich starke Befangenheit schließen, die aber nach und nach überwunden wurde. Die hübsch klingende Stimme ist durch gute Schule gegangen, namentlich hinsichtlich der Sprache. Das Vortragstalent ist noch nicht sehr weit entwickelt, so ist besonders das Gebet der Elisabeth aus „Tannhäuser" der Debutantin noch viel zu fernstehend. — Die Pianistin Marta Malatesta wird, wenn nicht alles täuscht, noch die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Sie spielt keinesfalls nach der Schablone, sondern anscheinend mit persönlichem Empfinden. Ihre Technik ist leichtfließend, der Anschlag sehr modulationsfähig, selbst im forte nicht hart, der Triller rund. Hin und wieder machen sich kleine Geschmacklosigkeiten bemerkbar, z. B. in den Brahmsschen Händel-Variationen. Glänzend traten ihre Vorzüge in Beethovens Sonate op. 110 zutage. — Auch auf die Sängerin Margarete Dittmar muß ich eindringlich hinweisen. Ihr Sopran, dessen volle Tiefe angenehm auffällt, ist in allen Lagen gut ausgeglichen, sie beseelt den Ton und verleiht dem Ausdruck Charakter. Gesänge, die ein tiefes Miterleben erfordern, scheinen ihr besonders gut zu liegen, z. B. Schuberts „Junge Nonne". Reizend waren einige Lieder von Erich J. Wolff, die sie auch äußerst stilgemäß vortrug. Sie wurde bestens unterstützt durch den trefflichen Geiger Alessandro Certani. — Der Pianist Simeon Maykapar ließ zwar Intelligenz, aber daneben einen beträchtlichen Mangel an poetischer Auffassung erkennen. Bei ihm ist alles kühle Berechnung, jede Großzügigkeit, Leidenschaft fehlt vollständig. Auch technisch geht es nicht immer sauber zu; der Anschlag ist spitz. Wie es Bach und Beethoven unter seinen Fingern erging, speziell der Appassionata, braucht nicht näher erörtert zu werden. — Mit einem interessanten Programm, das u. a. Kompositionen von C. Franck, Fauré, J. V. da Motta und Debussy enthielt, wartete Marie Antoinette Aussenac auf, die mehr elegant und graziös, als groß spielt. Hervorzuheben ist ihre Begabung für Rhythmus, während die Cantilene weiterer Pflege bedarf. — Der Baritonist Richard Hedler ist es seinen herrlichen Mitteln schuldig, unter Leitung eines vorzüglichen Musikers eingehende Studien zu machen. Vor allem muß er sich den explosiven und zu tiefen Ansatz abgewöhnen. Die Leistungen der mitwirkenden Pianistin Else Pairan konnten eine Kritik nicht vertragen. — Leo Kestenberg und Maria Gerdes-Rauter spielten neben anderen Werken für zwei Klaviere als Novität eine Suite von Arno Nadel, die der Kompositionstechnik ihres Verfassers wohl ein brillantes Zeugnis ausstellt, aber bezüglich der Erfindung recht dürftig erscheint. Das größtenteils auf Klangwirkung berechnete Musikstück enthält viele begleitungsmäßige Stellen, zu denen man die Melodie herbeiwünscht. Auch harmonisch und rhythmisch ist an Abwechslung kein Reichtum vorhanden. Den vorteilhaftesten Eindruck gewann ich vom „Scherzando", das aber zu schwerfällig einherschreitet, um seinen Namen mit Recht tragen zu können. Zu loben ist die wirklich ausgezeichnete Glockengeläut-Imitation im Adagio, das teilweise orchestral wirkt. Übrigens war das Zusammenspiel der Ausführenden ziemlich mangelhaft. Das Konzert von Bach klang direkt etüdenmäßig. — Alexander Goldenweiser spielt Chopin in sehr elastischer Weise, wo angebracht, mit äußerster Zartheit, die Tanzkompositionen hervorragend geschmackvoll mit vielen Finessen, ohne dem Übertreiben zu verfallen.

Arthur Laser

Leonid Kreutzer gehört zu den Pianisten, die ohne Verschiebung kein ideales, blühendes Piano zuwege bringen zu können vermeinen. Die Folge davon ist eine tonliche Verarmung fast aller dynamisch maßvollen Stellen, die mir in einem gewissen Kausalnexus zu der nicht genug übersichtlich aufgebauten Architektur der Darbietungen dieses Pianisten zu stehen scheint. Ansonst spielt er mit technischer Reife, mit Temperament und Gefühl und ist durchaus beachtenswert. Daß freilich aus der Burleske von Strauß eine Tragödie wurde, verschuldete anscheinend zum größeren Teile das Blüthner-Orchester, das unter Scharrer recht schleppend und in den Bläsern ganz unsauber begleitete.

Alfred Schattmann

Moriz Rosenthal zeigte wieder einmal seine fabelhafte Kunstfertigkeit am Klavier; man muß ihn darob auch heute noch anstaunen. Aber über seine Oktavenglissandi, Terzen- und Sextenläufe, doppelhändigen Skalen und Triller hinaus gibt es an seiner Leistung kaum noch etwas, was Lob verdiente, es sei denn seine bei solch technischem Können selbstverständliche Beherrschung der dynamischen Kontraste. Bisweilen artete aber sein Spiel in ein derart brutales Gepauke aus, daß man sich empören mußte, wenn man z. B. Webers As-dur Sonate in ihrem Scherzo (Trio) also vergewaltigt sah. Und man erlebte es in Brahms' Paganini-Variationen, daß eine übertriebene Virtuosität in sich selbst erstickt. Sexten mit Oktavverdoppelung in so rascher Folge, wie sie Rosenthal brachte, ergeben einen übelklingenden klanglichen Brei. Vom geistigen Elemente in dieser Klavierkunst ist kaum zu reden. Alles Raffinement ersetzt nicht den Mangel an künstlerischem Erleben und echtem Temperament. — Ich wüßte nicht, worin Ignaz Friedman technisch hinter Rosenthal sonderlich zurückstände. Auf dieser Höhe hören die Gradunterschiede schon auf. Wohl aber überragt der noch junge Virtuose seinen älteren Rivalen weit an Temperament und Rasse. Chopin's Themen trägt er fiebernd erregt und empfindungsdurchtränkt vor. Bei den bravourösen Etüden und Polonäsen hat man freilich schon Mitleid mit dem Flügel. Treten derartige Momente öfter auf, so muß man von Kraftmeiertum sprechen. Um Friedman wäre es schade, wenn er sich dorthin verirrte. Als Chopinspieler (nur in dieser Eigenschaft hörte ich ihn bis jetzt) leistet er aber Einzigartiges. — Ihm gegenüber erscheint Paul Goldschmidts Spiel schon etwas grobkörnig. Rein technisch ist noch nicht alles bei ihm bis zur letzten Reife ausgeglichen. Das bemerkte ich zwar weniger bei Tschai-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

kowsky's prahlerischem, — fast möchte ich sagen: stellenweise ordinärem b-moll Konzert, sondern bei Beethovens Drittem in c-moll. Diese zarten Tongewebe hätten noch weit subtiler und vor allem zeitlich viel feinfühliger bloßgelegt werden müssen. Eine gewisse gesunde Art, vorzutragen, möge dem Künstler erhalten bleiben. — Ganz für sich steht noch immer Ferruccio Busoni. Unerreicht als Klangkünstler und Akkordtechniker, unnachahmbar in seiner selbstherrlichen, oft bizarren musikalischen Denkweise. Er führte diesmal Liszts „Années de pèlerinage" als Gesamtwerk auf. Ich hörte die Schweizerreise und kam betreffs des Werkes zu meinem früheren Urteile, daß viel gefällige, bisweilen kraftvolle Erfindung bei dem Streben Liszts, seinen Gedanken ein bedeutenderes Aussehen zu geben, als sie eigentlich an sich tragen, oft geistvoll zerpflückt wird. Für viele dieser Stücke — jedenfalls für alle großgedachten — ist die Furcht vor einem klaren Periodenbau charakteristisch. Liszt hat eben nicht so viel Kraft, um leidenschaftlich erregt und doch gesammelt zugleich zu bleiben. Will er groß und bedeutend erscheinen, so wird er nervös erregt und zerfahren. Er tat daher recht, sich dem Löwen Beethoven gegenüber als einen Pudel zu bezeichnen. Freilich ist Liszt ein guter Schauspieler, der Vielen wahre Größe durch sein Mimentalent völlig zu ersetzen vermag. Einzig eigen ist ihm nur mystisch-religiöse Ekstase. Busoni vertieft noch die Falten in Liszts Gesicht und sucht ihn, wo er kann, als Heros herauszustreichen. Bei schlichten Partieen behandelt er ihn oft lieblos. Warme und ergreifende Töne kann dieser Pianist überhaupt nicht anschlagen, und das bleibt eben immer ein tiefer Mangel. — Für Liszts Dante-Phantasie fehlt Martha Küntzel noch ein gut Teil Technik. Mit dem Vortrage der Brahmsschen Variationen op. 9 bereitete sie dem Hörer aber einen stillen und fast reinen Genuß. Ich stehe nicht an, solch bescheidenes, aber echtes und natürliches Musizieren für mein Teil höher zu stellen als alle Virtuosenkünste, mit denen man heute geradezu überfüttert wird. — Zur Kategorie der technisch bescheidenen, aber stillen und ernsten Spieler gehört auch Georg Gundlach. Freilich täte er als ein so Gearteter besser, sein Programm weniger anspruchsvoll zusammenzustellen. Beethoven hat vor op. 53 und 57 siebzehn leichtere und doch herrliche Sonaten geschrieben, die kaum einer spielt. Muß es denn immer die Waldsteinsonate und die Appassionata sein? Hermann Wetzel

Sydney Biden ist ein sowohl musikalisch wie vortraglich sehr sympathischer Sänger, dem man den Fleiß wohl anmerkt. Aber seine ewigen Kehl- und Gaumenlaute sind unleidlich. — Suzanne Boyer de Lafory verfügt über ein sehr wohllautendes Organ, dem nur gelegentlich in der tieferen Mittellage einige flache Töne entgleisen. Die musikalische und geistige Ausarbeitung ist nach der formalen Seite sehr hübsch. Der mitwirkende Emil Frey gehört unstreitig zu den besten heutigen Pianisten. Eine prachtvolle Technik verbindet er mit erstaunlicher Klarheit und außerordentlicher musikalischer Intelligenz. Das Ganze bekundet eine Reife, die ich bei dem jugendlichen Künstler allerdings lieber vermißte, da sie eine weitere Entwicklung wohl ausschließt. — Von Frieda Rock läßt sich wenig Gutes sagen. Ihr kräftiges Organ klingt auf diese Weise nicht schön, und auch der Vortrag ist alles andere als konzertreif. Auch Georg Wohlstein ist sehr unentwickelt. Sein Vortrag ist intelligent, aber zur Bewältigung seines schönen, für ihn jedoch ungünstigen Programms gehört eine Konzentration, die nur die Routine zu geben vermag. Sein Tenor ist nicht ohne Wohlklang, aber vorläufig sehr embryonal. — Über eine schöne Konzentration zum Beispiel verfügt Else Zickner, die überhaupt einen sympathischen Eindruck hervorruft. Ihre Technik ist ein wenig gaumig, so daß das Piano mitunter mißglückt. — Auch die Technik Einar Cajanus' ist nicht einwandsfrei, besonders der Vokal a im Übergang ist sehr halsig. Was seinen Vortrag, seine musikalische Begabung, seine Intelligenz und sein Auftreten anbetrifft, so gehört er zu den angenehmsten Erscheinungen des Konzertsaales. — Alexia Reisenauer dürfte so keine große Zukunft vor sich haben. Sie mag im Zimmer ja einen angenehmen Eindruck hinterlassen, aber für den Konzertsaal ist es unzureichend. — Über ein sehr schönes Organ verfügt Otto Süße. Was die reine Tonbildung betrifft, so kann man sie im großen und ganzen gutheißen. Aber wie der Sänger sonst mit diesem Organ umgeht, gewiß nicht! Allein dieses Pianoansetzen, um dann plötzlich auf dem Ton nachzudrücken, wirkt anhaltend unangenehm. Der Vortrag will sehr charakteristisch sein und wird dadurch mitunter fast eine Karikatur. Aber an der schönen Stimme kann man sich immer wieder erfreuen. — Lolo Barnay verfügt über ein außergewöhnliches mimisches Talent, das sie geradenwegs auf die Bühne hinweist. Auch stimmlich, musikalisch und vortraglich zeigt sie teilweise reiche Begabung, aber mit der Kultur hapert es beträchtlich.

Richard Hähn

Irene Daland könnte mit ihrem Gesange viel bessere Wirkungen erzielen, wenn sie nicht den Ton zu sehr in die Breite zerrte; dieser würde bei genügender künstlerischer Zügelung viel runder und angenehmer klingen. Ihr Vortrag ist, wenn auch etwas äußerlich, temperamentvoll und durchdacht. Zu loben ist die Atmung. — Lola Rally (Sopranistin) ist eine romanische Natur und darf nur als solche kritisiert werden. Sie ist fein, vornehm und eine ganze Künstlerin in der Wiedergabe eleganter, namentlich französischer und italienischer Stücke. Für deutsche Lieder (Brahms) aber fehlt ihr das momentane seelische Erfassen. — Otto Schwendy verfügt über einen echten Baß-Bariton von sehr sympathischem Timbre. Sein Streben, nur erste Kunst zu Gehör zu bringen, ist sehr anerkennenswert. Seine ganze Anlage weist auf das Oratorium hin, und man darf ihm auf diesem Gebiete eine erfolgreiche Zukunft voraussagen. Allerdings wird er viel, viel mehr aus sich herausgehen müssen und nicht, wie es noch der Fall ist, am Rein-Technischen haften. — Georg A. Walter (ein selten schöner Tenor) gehört meiner Ansicht nach zu den erquicklichsten Erscheinungen im Konzertsaal. Vor allem liegen ihm solche Gesänge, die von einem mystischen Hauch umweht sind wie etwa die beiden Wolf-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schen Lieder: „Führ mich, Kind“ und „Herr, was trägt der Boden hier“ aus dem Spanischen Liederbuche. Seine Intelligenz durchdringt Wort wie Ton und muß in den vornehmsten Fällen selbst den höchsten Ansprüchen genügen. Im ersten Teil war der Künstler offenbar seelisch nicht gut disponiert; anders kann ich mir die flaue Wirkung bei Beethoven und Brahms nicht erklären. Elsa Walter-Haas begleitete ganz ausgezeichnet. Arno Nadel

DRESDEN: Die weihnachtliche Pause ermöglicht es mir, den Konzertbericht diesmal sehr kurz zu fassen. Mit einem höchst genußreichen Schubert-Abend verstärkten Emil Kronke und das Leipziger Gewandhaus-Quartett die bisher hier erzielten Eindrücke dermaßen, daß man nach der unbeschreiblich schönen Wiedergabe des nachgelassenen Streichquartetts d-moll offen erklären mußte, Streichquartettspiel in solcher Vollendung hier seit den Tagen Lauterbachs und Rappoldi's nicht gehört zu haben. — Im Aufführungsabend des Tonkünstlervereins fand eine neue Cellosonate von Percy Sherwood, ein vornehm gearbeitetes, an Erfindung und Empfindung reiches Werk, viel Beifall. Der Komponist und Johannes Smith trugen es vorzüglich vor. Auch Hummels wenig gespieltes, frisches und farbenfrohes Militär septett für Klavier, Violine, Cello, Kontrabaß, Flöte, Klarinette und Trompete erzielte eine starke Wirkung. — Die Pianisten Boris Kamtschatoff und Severin Eisenberger gaben im Verlaufe ihrer eigenen Klavierabende glänzende Beweise ihrer großen und reifen Künstlerschaft. — In Bertrand Roths Musiksalon hatten einige Lieder des jungen W. Fr. Reuß, die ein frisches, natürliches Talent verraten, lebhaften Erfolg, ebenso wie die lustigen Kinderlieder von Paul Mittmann. Frau Nast war beiden Komponisten die denkbar beste Interpretin.

F. A. Geißler

FRANKFURT a M.: Zwei Doppelkonzerte mit Orchester haben in den jüngsten Produktionen des „Museums“ besonders interessiert, in einem Falle hauptsächlich um der Interpreten: Pablo Casals und Guilhermina Casals-Suggia willen, die ein neues Konzert von E. Moór für zwei Celli vortrugen; im andern Fall handelt es sich um das nicht ganz mit Unrecht als spröd berufene op. 102 von Brahms für Geige und Cello, das aber in der feinkünstlerischen, sinnreichen Behandlung, die ihm Adolf Rebner und Johannes Hegar angedeihen ließen, doch auch viel Gehalt und fesselnde Eigenart herauskehrte. Beide Male waren aber auch die mitwirkenden Orchester und ihr Leiter recht verdienstlich am Werke. Daß die Leistungsfähigkeit der aus Homburg bezogenen Kapelle für die Sonntagskonzerte des Museums wieder unter Mengelberg in erfreulichem Aufsteigen ist, erwies namentlich Tschaikowsky's Fünfte Symphonie. Besonders zu vermerken ist auch die Ausführung von Schumanns Cellokonzert durch Herrn Casals. — Zu Franz Schuberts Ehren veranstaltete das Rebner-Quartett einen Abend, der die beiden Perlen op. 163 und das d-moll Quartett mit den Variationen zu „Der Tod und das Mädchen“ im schönsten Lichte erglänzen ließ. Hans Pfeilschmidt

LEIPZIG: Manches Interessante, vieles Erfreuliche und sogar einiges Hochbeglückende ist gleich zu Beginn des Jahres 1909 dem Gewandhauspublikum dargeboten worden Im Neujahrskonzert exzellierten Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester in herrlichen Klangverlebendigungen von Beethovens Egmont-Ouvertüre und Schicksals-Symphonie, und in der feingelingenden Erstaufführung von Leone Sinigaglia's zwar nicht sonderlich bedeutender, aber durch natürliche Anmut und Frohsinnigkeit der Themen, kunstreich-flüssigen Tonsatz und reizvolle Instrumentierung fesselnder Lustspiel-Ouvertüre „Le Baruffe Chiozotte“, und dazwischen ersang sich die schön-klarstimmige und sehr kehlfertige Kammersängerin Frida Hempel mit Mozarts B-dur Arie der Königin der Nacht und Prochs gartenmusikalischen Gesangsvariationen reichen Erfolg. Das 13. Gewandhauskonzert brachte vor enthusiasmierenden Meisterleistungen der Tschaikowsky's b-moll Konzert und Solostücke von Chopin und Liszt vortragenden Teresa Carreño und vor einer herrlichen Orchesterwiedergabe der Schumannschen Genoveva-Ouvertüre die Leipziger Erstaufführung der beim Essener Tonkünstlerfeste 1906 aus der Taufe gehobenen E-dur Symphonie von Hermann Bischoff, die bei vortrefflicher Ausführung auch hier mit der in ihr vorwaltenden Frischzügigkeit und Kunstgeschicklichkeit und mit der großen Stimmungsgewalt ihrer besinnungslosen Lebensgenuß und brennende Reuequal wirklich bedeutend schildernden Sätze 1 und 3 manches Allzuexzentrische im musikalischen Ausdruck und manches Allzuepisodische in der Anlage des Werkes, sowie schließlich auch die Wertlosigkeit des Finale willig übersehen gemacht und im allgemeinen lebhaft interessiert hat. — Dem Marteau-Becker-Quartett, das als vierte Gewandhaus-Kammermusik die Quartette in C-dur von Mozart, in a moll von Brahms und in D-dur (aus op. 20) von Haydn in hochgradiger Schönheit der Tongebung und des Zusammenspieles zum Vortrag brachte, ist auch diesmal wieder mit wohlverdientem Begeisterungsbeifall gedankt worden. — Im siebenten Philharmonischen Konzert offenbarte Fritz Kreisler an den Violinkonzerten in E dur von Bach und in D-dur von Brahms, sowie schließlich auch noch an den seiner Reproduktionsart mehr entsprechenden „Airs russes“ von Wieniawski reiches Können und wirkungssichere Spielwärme, und erfreuten Hans Winderstein und sein Philharmonisches Orchester mit einer feinabgetönt-schönen Reproduktion des „Siegfried-Idylls“ und mit der anregenden Erstaufführung von Adolf Sandbergers symphonischem Prologe „Riccio“, einem schön-eklektischen Tongedichte von Liszt-Wagnerischem Pathos und Schumannscher Liebesschwärmerei, an dem nur die übermäßige Ausdehnung der Ermordungsepisode unsinnig erscheinen kann. — Großem Interesse begegnete Max Friedlaender, der in einer vom Thomanerchor unter Gustav Schreck mit vier herrlichen Chorvorträgen eingeleiteten Matinee über „Das deutsche Volkslied“ sprach, in wissensreich-geistvoller Weise das Werden und Sichumbilden der „in demantner Festigkeit“ durch die Jahrhunderte fortdauernden echten Volkslieder schilderte und selbst auch zur

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Klavierbegleitung des jungen Pianisten Paul Aron einige sehr ansprechend ausgeführte Liedervorträge in seine rednerischen Ausführungen einstreute. — Ein Theodor Streicher-Abend, an dem der Komponist unter Beihilfe des seine wenig reizvollen Stimmittel geschmackvoll verwendenden Baritonisten Fery Lulek an die zwanzig eigene Lieder („Hafislieder", Diverses, worunter auch „Die Teilung der Erde", und einige von den wenigstens durch wirksame musikalische Charakterisierungszüge auffälligen Liedern aus „Des Knaben Wunderhorn") vorführte, hat mich zu der Erkenntnis gebracht, daß Streicher seinen Komponistenruf nur einer geschäftigen Parteireklame, nicht aber seinen Kompositionen zu verdanken hat, die im allgemeinen keineswegs als Geniekundgebungen eines Könnenden, sondern nur als nüchterngeschraubte Versuche eines Wollenden in Betracht kommen können. — Bruno Hinze-Reinhold hatte mit seinem diesmaligen Klavierabend kein rechtes Glück und vermochte nur einige kleinere Programmnummern in respektabler Vollkommenheit auszuführen, wogegen er bei Mendelssohns „Variations sérieuses" und Schumanns C-dur Phantasie einer außerordentlichen Erregtheit unterstand. — Begeisternd wirkte in ihrem eigenen Kaufhauskonzerte, für das ihr Erich J. Wolff als feinfühlend-klangsinniger Begleiter zur Seite stand, Kathleen Parlow, die bei zunehmender Sonorität ihres Tones und Ausdrucksvertiefung ihres Spieles immer mehr und mehr zur Idealgeigerin unserer Zeit heranreift. Ihre diesmaligen Darbietungen von Bruchs g-moll Konzert, Corelli's „La Follia"-Variationen und Sindings a-moll Suite waren durchaus große und schöne Kunst. — Eine sehr schöne Kammermusik-Matinee des Bachvereins, zu deren Ausführung sich die wahrhaft Bach-vertrauten Künstler Max Reger, Henri Marteau und Maximilian Schwedler (erster Flötist des Gewandhauses) verbunden hatten, und deren Gipfelpunkt eine herrliche Vorführung der c-moll Sonate für Flöte, Violine und bezifferten Baß aus dem „Musikalischen Opfer" bildete, hat außerdem noch die Klavierpartita in D-dur, die Soloviolinsonate in g-moll und die E-dur Sonate für Pianoforte und Violine gebracht.

Arthur Smolian

MÜNCHEN: An sich war's gewiß ein glücklicher Gedanke, als das Tonkünstler-Orchester (das alte Kaim-Orchester) seinen Meisterdirigenten-Zyklus ankündigte; merkwürdigerweise scheint er, dem Besuch der Konzerte nach zu schließen, doch nicht den weitgehenden Anklang gefunden zu haben, den man hätte vermuten sollen. Viel des Interessanten wurde geboten. Der gefeierte Held des ersten Abends war Mahler mit seiner neuen Symphonie. Ausgezeichnet gespielt, vermochte sie doch nicht viel Neues über den Komponisten Mahler zu sagen; die Bahnen, die der Tondichter in seinen früheren Orchesterwerken beschritten hat, verließ er auch im letzten nicht; eine gewisse Wesensbeschränkung ist für Mahler so charakteristisch wie für seinen großen Meister Bruckner; aber Bruckner war doch dabei der unendlich Reichere und Tiefere. Über den Dirigenten Mahler etwas zu sagen ist unnötig. Nicht minder über Steinbach als Brahmsdirigenten; erstaunlich ist, wie er, ohne an Innerlichkeit einzubüßen, Brahmssche Symphonieen pompös und glänzend zu gestalten versteht; der Schluß der Ersten (c-moll) gab dafür beredtes Zeugnis. Außerordentlich fein geriet unter seinen Händen die Serenade D-dur op. 11. Ein ziemlich weiter Schritt ist von der Welt Steinbachs und Brahms' zu der von Edouard Colonne und den französischen Komponisten, denen er sein Programm gewidmet hatte. Die starke Versenkung in den Gegenstand ist Colonne eigen wie Steinbach; Colonne jedoch ist viel herber, wenn man will: deklamatorisch-didaktischer. Man merkte das insbesondere an der Art, wie er die Symphonie phantastique von Berlioz ziemlich im Widerspruch mit unseren deutschen Traditionen interpretierte. Von den übrigen Nummern seien Saint-Saëns' „Le rouet d'Omphale" wegen seiner gefälligen Glätte und Debussy's „Prélude à L'après-midi d'un faune" nebst Dukas' „L'apprenti sorcier" wegen ihrer durchaus nicht immer sympathischen Sonderart hervorgehoben. Als Vierter im Bunde erschien an Stelle von Max Schillings Oskar Fried. Ein Dirigent großer, aber oft auch recht äußerlicher Effekte, der, ändert er seine Weise nicht, bei Bruckner wohl kaum je an seinem Platze sein wird. Diese schwankenden Tempi, dieses Verkleinern und stellenweise Verniedlichen des Brucknerschen Melos kann durch einige wohlgelungene Akzente nicht genießbarer gemacht werden. Etwas mehr dem Wesen der Sache näherte sich Fried in Wagners Faust-Ouvertüre, am meisten in Strauß' „Don Juan", der ja eben eine tüchtige Portion äußeren Glanzes und Effektes ohne schweren Schaden verträgt. Herr Fried fand rauschenden Beifall, ebenso wie seine Vorgänger und wie sein Nachfolger im Amt, Felix Weingartner, der als Fünfter das Szepter führte und mit seiner Symphonie Es-dur sich wiederum als den Komponisten vorstellte, den man kennt: sehr liebenswürdig, sehr formgewandt und glatt, oft sehr geistreich, aber kaum je ernstlich packend durch eine wahrhaft originale Wendung, durch einen ureigenen Einfall; Beethoven und merkwürdigerweise Bruckner, dem er doch früher nicht allzuhold gewesen, haben auf seine Schreibweise merklich eingewirkt. Was Weingartner als Beethoven- und Berlioz-Dirigent ist, wissen wir Münchener nur allzugut von der Zeit, da er das Kaim-Orchester auf seine nie wieder erreichte Höhe führte; man freute sich, Altgewohntes in altgewohnter Vortrefflichkeit wieder zu hören. — Anton Urspruch, für den eine Vereinigung von Schweizer Musikern eintrat, hat in seinen Frauenchören, in seinen Deutschen Tänzen viel Hübsches gesagt; ob auch in einer Cello-Sonate, ließ die Mangelhaftigkeit der Ausführung durch den Cellisten nicht recht erkennen; sehr ansprechend präsentierten sich Variationen und Fuge über ein Thema von Bach, für zwei Klaviere. — Gerechte Anerkennung fanden die Bestrebungen von Jaques-Dalcroze gelegentlich eines Abends, den er mit seinen Schülerinnen im Odeon veranstaltete; er zeigte, wie sehr es ihm gelingt, das Gefühl für Rhythmus zum integrierenden Bestandteil des jugendlichen Körpers zu machen. — Von Liederabenden seien die unserer Bühnengrößen Dr. Raoul Walter (Tenor) und Hermine Bosetti (Sopran)

Digitized by Google
UNIVERSITY OF MICHIGAN

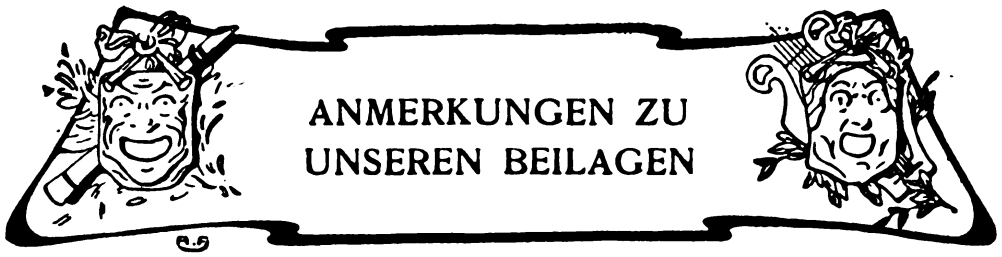
erwähnt, weiter die von Erwin Jank, Hermann Gura, Else Widen, Helene Staegemann, Franz Steiner, Elsa Flith, Else Schünemann. Gerne möchte man jedem dieser bunten Reihe ein Wort widmen, müßte der Bericht damit nicht ins Endlose wachsen, zumal die Reihe der Klavier-, Violin- und Kammermusik-Abende ja um nichts kleiner ist; so mag eben durch die bloße Nennung gesagt sein, daß die Träger dieser Namen sich, jeder auf seine Art, über das profanum vulgus der Konzertierenden erheben. Ein Abend, den Otti Hey mit Ludwig Heß zusammen gab, erwies wieder ihre freundliche Begabung für den Liedgesang. Ein Programm schöner und seltener Zusammenstellung hatten sich Felix von Kraus und Felix Mottl an ihrem zweiten Abend gewählt; der kaum je gesungene „Taucher" von Schubert vermochte trotz aller unleugbaren Schwächen in der genialen Wiedergabe durch die beiden Künstler lebhaft zu fesseln, desgleichen die wundervollen Gesänge von Cornelius und Wolf, bei dem nur stellenweise das Tempo ein wenig zu langsam geriet. — Von Kammermusikvereinigungen sind uns in alter Vollendung „Die Böhmen", „Die Münchener" (gemeinsame Abonnementsabende) und „Die Brüsseler" wiedergekehrt. — Um alte Chormusik machte sich wie stets der Chorschulverein unter Domkapellmeister Wöhrles gediegener Leitung verdient; ganz exquisite Genüsse verdankte man der Société d'instruments anciens; ihre Wiedergabe der Instrumentalmusik früherer Zeiten sucht an artistischer Finesse ihresgleichen. — Klavierabende von Interesse bescherten uns Boris Kamtschatoff, Ernst Riemann, Alice Ripper, Eduard Bach, der großzügig gestaltende Max Pauer und Hermann Klum. — In den Volks-Symphonie-Konzerten zeigte sich noch zum Jahresschluß ein ganz hervorragendes und ungemein beachtenswertes Talent in Fritz Hirt, dem zweiten Konzertmeister des Konzertvereins. Wie dieser noch sehr jugendliche Künstler das an sich recht undankbare und musikalisch ganz und gar nicht hochbedeutende, dabei eminent schwierige Violinkonzert von Tschaikowsky technisch und in der Ausarbeitung seines geistigen Gehaltes zu Gehör brachte, war des höchsten Lobes würdig und berechtigt zu den stärksten Hoffnungen für die Zukunft dieses mit virtuosem Können ausgestatteten Geigers. Dr. Eduard Wahl

WIEN: Eine giocose, von freier Anmut heiter hingetriebene Lustspielouvertüre von Leone Sinigaglia (zu Goldoni's „Baruffe Chiozotte") hat im letzten Konzert des Tonkünstlerorchesters viel Freude gemacht. Ein blitzblankes Werk, spiegelklar, von minutiöser Sauberkeit des Satzes, nicht eben tiefe emotive Werte enthüllend, aber von reizender Frische und Lustigkeit, schlank und kühl, geistreich beweglich, ohne ins Geschwätzige zu verfallen, in behender Grazie mit den hurtigen Themen spielend wie mit bunten Kugeln. Nach all den vielen schwerblütigen, vergrübelten Symbolien und Tonphilosophieen ein Stück, das vielleicht nicht zum unverlierbaren geistigen Besitz wird, aber das in seiner sorglosen und doch so soignierten Munterkeit und der tadellos, einem feinen Uhrwerke gleich, funktionierenden Technik auf das angenehmste wirkt. Im gleichen Konzert hat Fritz Kreisler enttäuscht; nicht nur durch die Fahrigkeit seines Spiels, die Unruhe seines sonst so sicheren Bogens und die oftmalige Unreinheit des Tons, sondern durch eine, der verträumten Keuschheit des Brahmsschen Geigenkonzerts gar nicht entsprechende übertriebene Schwüle der gleichsam geschminkten Cantilene, eine nervöse Sinnlichkeit, die besonders dem ersten Satz ein ganz fremdartiges, heißes, verweichlichtes Gepräge gab. — In fünf Philharmonischen Konzerten hat Weingartner bis jetzt eine einzige Novität gebracht. Und hat, offenbar um dies gutzumachen, eine gewählt, in der mehr als bloß fünferlei Werke zusammenklingen: Alexander Glazounow's Fünfte Symphonie (B-dur); eine Schöpfung von einem Eklektizismus amüsantester Art, jeder Satz eine Stilübung nach anderem Muster. Im ersten Satz schlägt Nothung die symphonische Schlacht gegen die anderen Nibelungenmotive; im zweiten entführt ein Sommernachtstraum zu Griegschen Fjorden; der dritte schwelgt in hitzigeren Tönen: Rhadames' Sehnsucht nach der „holden Aida" lebt sich in Variationen aus, bis sich im Finale ein russischer Rundtanz diesen kosmopolitischen Tonbildern anschließt. Kein Zweifel: ein vornehmes Werk, meisterlich gefügt, in seiner Struktur in der Art eines modernisierten Mendelssohn, vortrefflich instrumentiert — und doch ganz gleichgültig lassend, nicht nur, weil es nichts sagt, was nicht andere schon gesagt hätten, sondern weil dies andere nichts von einer sehr singulären Psyche erzählt, durch die es hindurchgegangen ist. — Zahllose Solisten, von denen aber nichts zu sagen ist, weil es gar keinen Sinn hat, bei Messchaert oder der Lehmann, bei Busoni, Rosenthal oder Huberman nach neuen Adjektiven für unveränderte Dinge zu suchen. Dafür hat Rosé in seiner mutigen und auch durch Widerwärtigkeiten wie den neulichen Schönberg-Skandal nicht abzuschreckenden Pionierschaft wieder im Verein mit seinen Quartettgenossen und mit dem Komponisten am Klavier ein neues Werk gebracht: Hans Pfitzners Klavierquintett in C-dur, op. 23. Diesmal mit vollem Erfolg und einem, der um so merkwürdiger ist, als der erste und dritte Satz durchaus nicht zu den bequem zu empfangenden Gaben gehören. Die spröde Nachdenklichkeit der Pfitznerschen Musik, ihr Reichtum, der sich immer geflissentlich zu verstecken scheint und sich erst dem liebevoll und behutsam Forschenden erschließt, walten auch in diesem neuen Werk, dessen still graziöses, etwas rhapsodisches Scherzo mit seinem reizvollen, in lieben Terzenfolgen trippelnden Trio ebenso wie das Finale in seinem wunderbaren, lockenden Humor sofortigen Begreifens sicher sind, während der erste Satz trotz des augenblicklich Fesselnden, in ernstem Gesang strömenden Themas und das in scheuer, verhaltener Seligkeit schwelgende Adagio, aus dessen reicher innerer Fülle immer neue, ruhevoll hinfließende Tonträume hervorschweben, sich langsamer offenbaren.

Richard Specht

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

An den Anfang der Kunstbeilagen zu unserem Mendelssohn-Heft stellen wir einige Porträts des Meisters und verweisen gleich bei dieser Gelegenheit darauf, daß wir in früheren Jahrgängen schon eine stattliche Reihe bildlicher Darstellungen von Felix Mendelssohn Bartholdy veröffentlicht haben (Jahrg. I, Heft 4; III, 1; IV, 14 und besonders VII, 4). Wir beginnen mit dem prachtvollen Bild des Künstlers nach dem Gemälde von Horace Vernet, dem von Heinrich Heine so bewunderten französischen Klassizisten. Daran schließt sich ein Porträt nach dem Stahlstich von Carl Mayer und ein solches nach einer Bleistiftzeichnung von Eduard Bendemann.

Es folgt eine Abbildung des von Werner Stein geschaffenen ehernen Standbildes vor dem neuen Gewandhause in Leipzig, das am 26. Mai 1892 enthüllt worden ist.

Unseren Abbildungen der Hände berühmter Pianisten reihen wir diesmal einen Gipsabguß der Hand Mendelssohns an[1]), über dessen wundervolles Klavierspiel so beredte Zeugnisse aus zeitgenössischem Munde vorliegen; für Clara Schumann z. B. war sein Spiel „ein glänzendes Ideal, voll Genie und Leben und von technischer Vollkommenheit."

Das nächste Blatt zeigt das Autograph des Minneliedes[2]), op. 34 No. 1, das der Meister für das Album seiner Braut, Cäcilie Jeanrenaud, schrieb.

Charakteristische Proben des außerordentlichen Zeichentalents Mendelssohns, das er von früher Jugend an betätigte, bieten wir mit den folgenden Beilagen. Im August 1829 unternahm der Meister mit seinem Freunde Karl Klingemann eine Reise nach Schottland. Er hatte diesen einige Monate vorher mit folgenden Worten zur Beteiligung aufgefordert: „Nächsten August reise ich nach Schottland mit einer Harke für Volksmelodien, einem Ohr für die schönen duftigen Gegenden, und einem Herz für die nackten Beine der Bewohner. Klingemann, da müßt Ihr mit, es kann ein königliches Leben werden!..." Aus dem von ihnen geführten Zeichen- und Tagebuch stammen die beiden ersten Zeichnungen[3]). Auch seine Briefe pflegte Mendelssohn häufig mit reizvollen Randzeichnungen und Arabesken zu verzieren, wie z. B. aus den beiden folgenden Blättern[4]) zu ersehen ist, die aus der Düsseldorfer Zeit stammen. Zu der ersten Zeichnung, vom 28. Juni 1834, bemerkt Mendelssohn: „Dies ist ein Tusch über die angefangene Oper." (Dies bezieht sich auf den Operntext, den Klingemann nach Wielands „Pervonte" für Mendelssohn schreiben wollte.) Die zweite Zeichnung schmückt den Kopf eines Briefes an Rosen vom 27. September 1833.

Mendelssohns Werke haben vielfach die Phantasie der bildenden Künstler angeregt. Wir geben im Folgenden zwei Nachschöpfungen von Gabriel Max wieder: Phantasieen über eine Szene des Oratoriums „Christus" und über das jedem Klavierspieler bekannte Lied ohne Worte, Heft III No. 5.

Über den ungedruckten Kanon Mendelssohns, den wir in Faksimile bieten, und über die Musikbeilage, die „Musikantenprügelei", findet der Leser alles Nähere in dem Artikel auf Seite 179/180 dieses Heftes. Wir verdanken beide Stücke dem Verfasser dieses Beitrags, Direktor Professor Dr. Kopfermann, seit Jahrzehnten Leiter der Musikabteilung der Königlichen Bibliothek zu Berlin, dem getreuen Hüter großartiger Musikschätze, vor allem der kostbarsten Autographen.

[1]) [2]) Die Wiedergabe erfolgt mit freundlicher Genehmigung der Verlagsgesellschaft für Literatur und Kunst „Harmonie" in Berlin aus dem Werke „Felix Mendelssohn Bartholdy" von Ernst Wolff.

[3]) [4]) Der Abdruck erfolgt mit Zustimmung der Verlagshandlung G. D. Baedeker in Essen aus dem jüngst erschienenen „Briefwechsel Felix Mendelssohns mit Karl Klingemann" (vgl. die Besprechung auf S. 181).

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W 57, Bülowstr. 107
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 9

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
nach dem Gemälde von Horace Vernet

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
nach dem Stahlstich von Carl Mayer

VIII. 9

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
nach einer Bleistiftzeichnung von Ed. Bendemann

VIII. 9

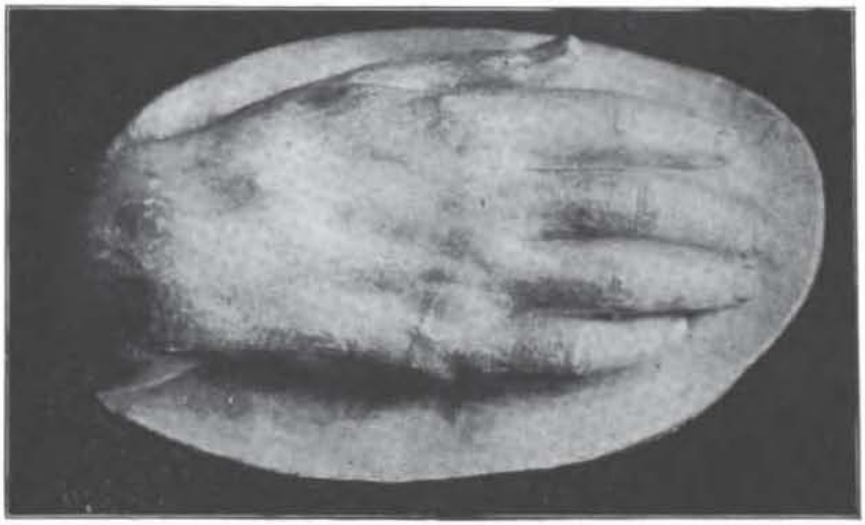
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



STANDBILD FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS VON WERNER STEIN VOR DEM NEUEN GEWANDHAUS IN LEIPZIG

VIII. 9

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

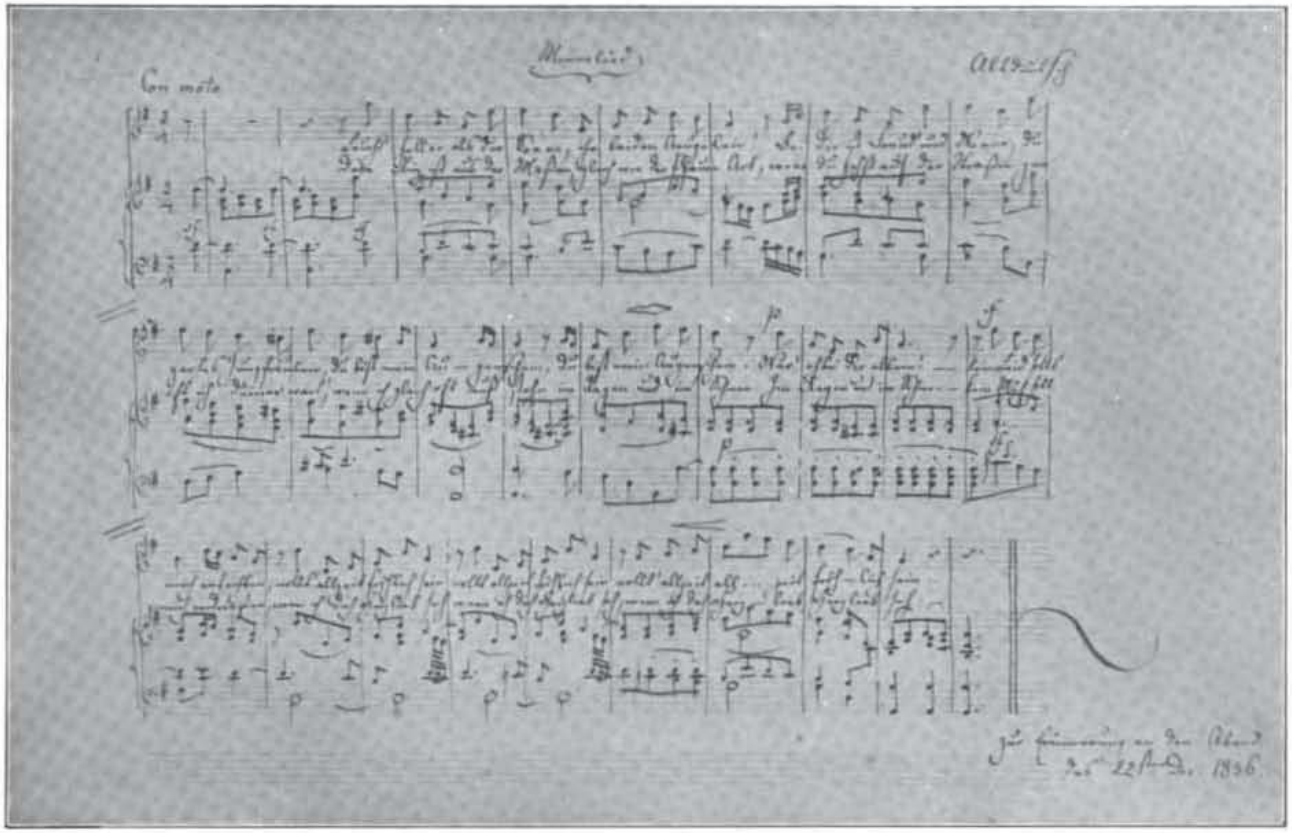


VIII. 9

GIPSABGUSS DER HAND FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 9

AUTOGRAPH DES MINNELIEDES op. 34 No. 1
VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
FÜR DAS ALBUM SEINER BRAUT

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



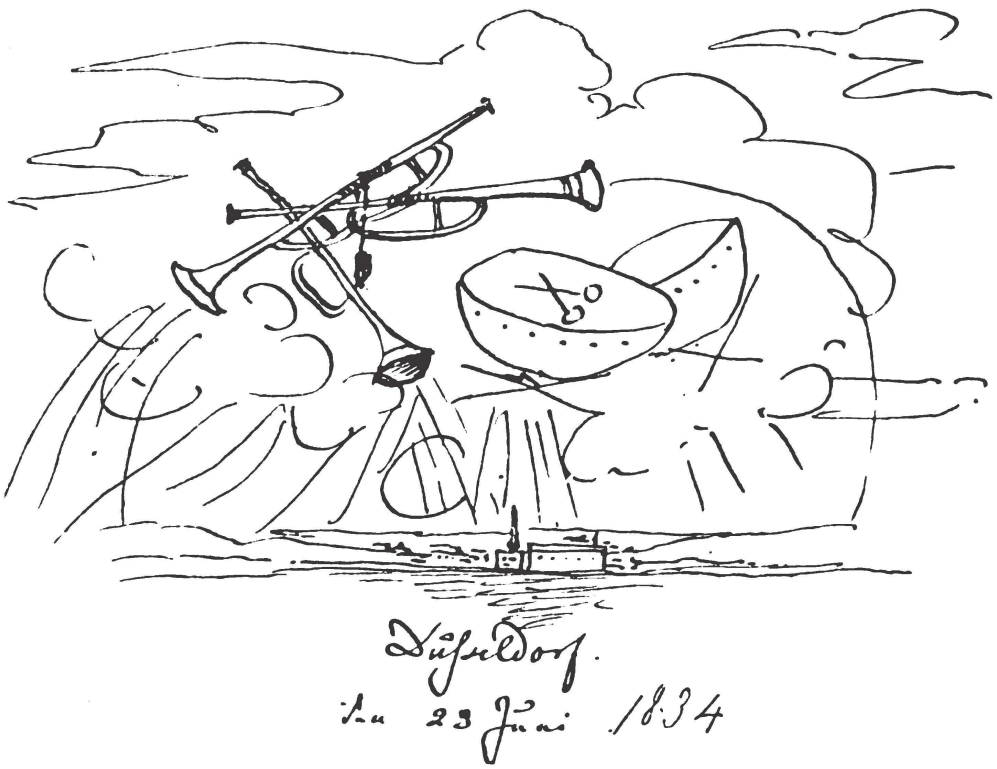




VIII. 9

ZWEI BLATT AUS DEM VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY WÄHREND SEINER SCHOTTISCHEN REISE GEFÜHRTEN ZEICHEN- UND TAGEBUCH

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

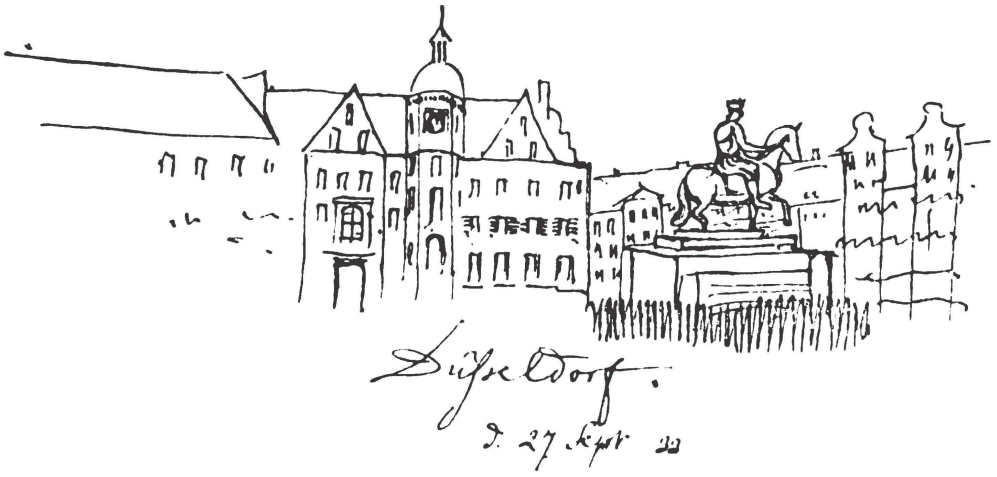


EINE HANDZEICHNUNG VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
(Düsseldorf, 28. Juni 1834)



VIII. 9

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EINE HANDZEICHNUNG VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
(Düsseldorf, 27. September 1833)

VIII. 9

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 9
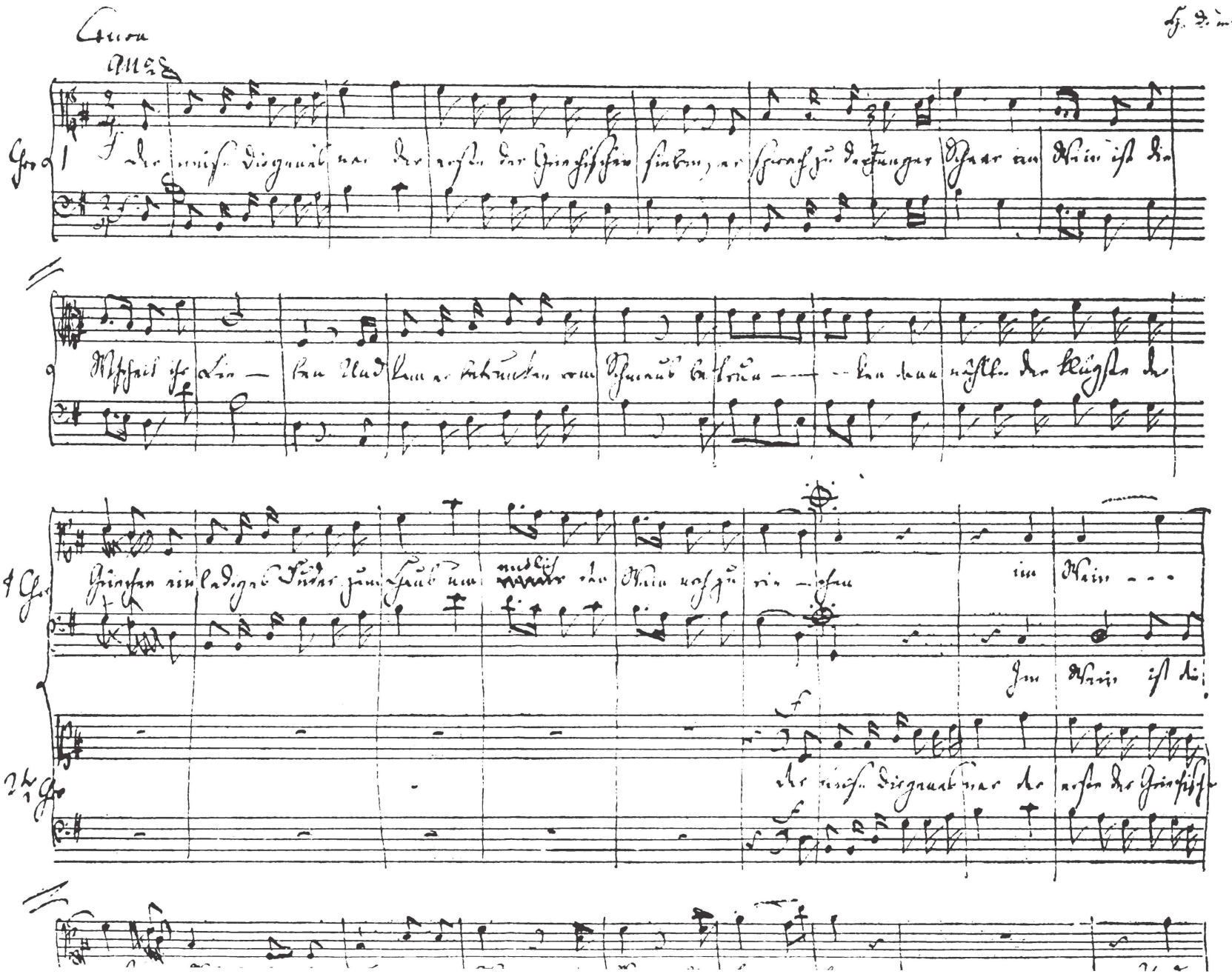
PHANTASIE VON GABRIEL MAX ÜBER EINE SZENE DES ORATORIUMS „CHRISTUS“ VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
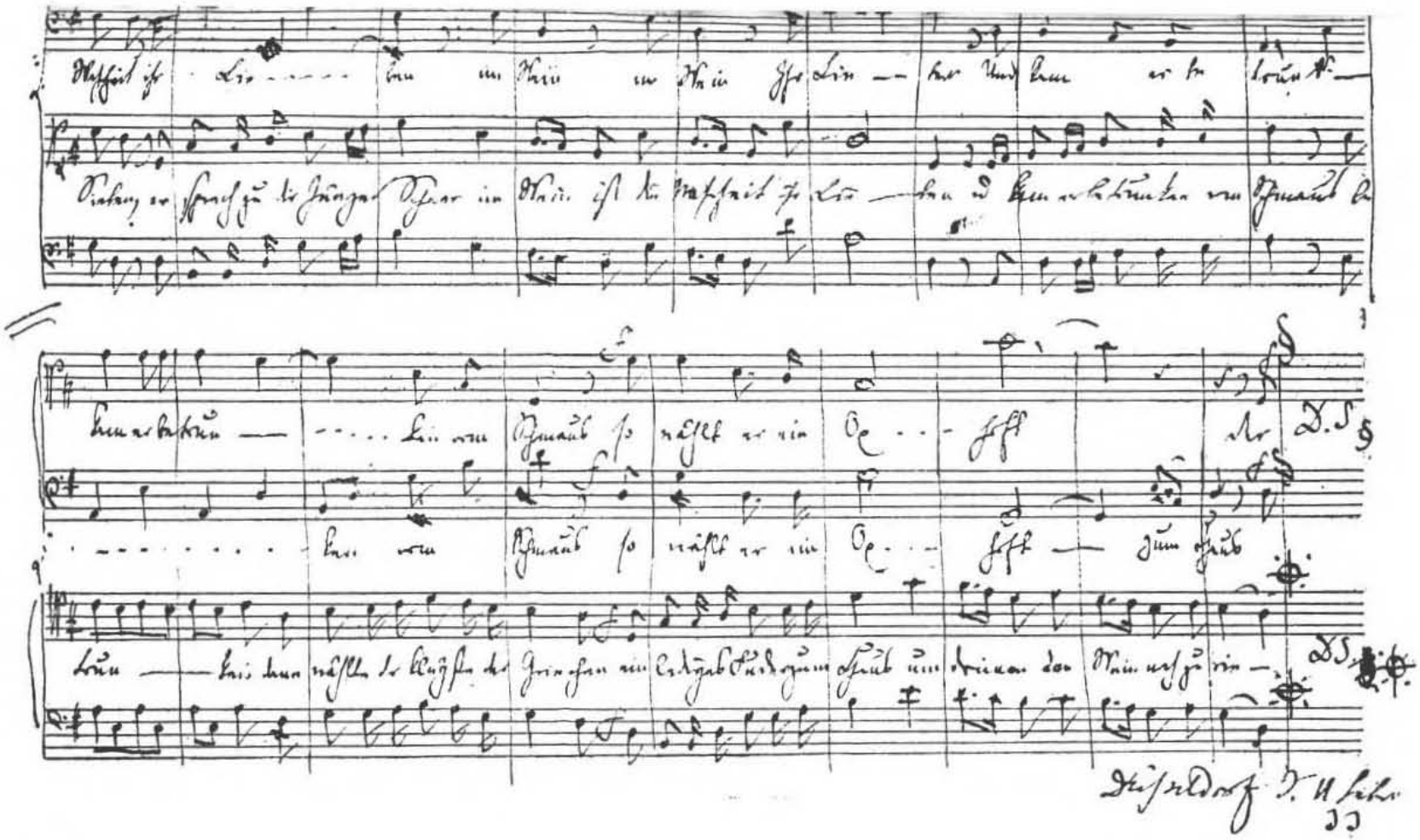


PHANTASIE VON GABRIEL MAX ÜBER EIN MENDELSSOHNSCHES „LIED OHNE WORTE“
(Heft III, No. 5)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 9

AUTOGRAPH EINES UNGEDRUCKTEN KANONS
VON FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

MUSIKANTENPRÜGELEI

Ein musikalischer Scherz

für zwei zweistimmige Männerchöre

von

Felix Mendelssohn Bartholdy

Zum Jubiläum des Meisters 1909
zum erstenmal nach dem Autograph herausgegeben

von

Prof. Dr. **Albert Kopfermann**
Direktor bei der Königlichen Bibliothek zu Berlin

Alle Rechte vorbehalten
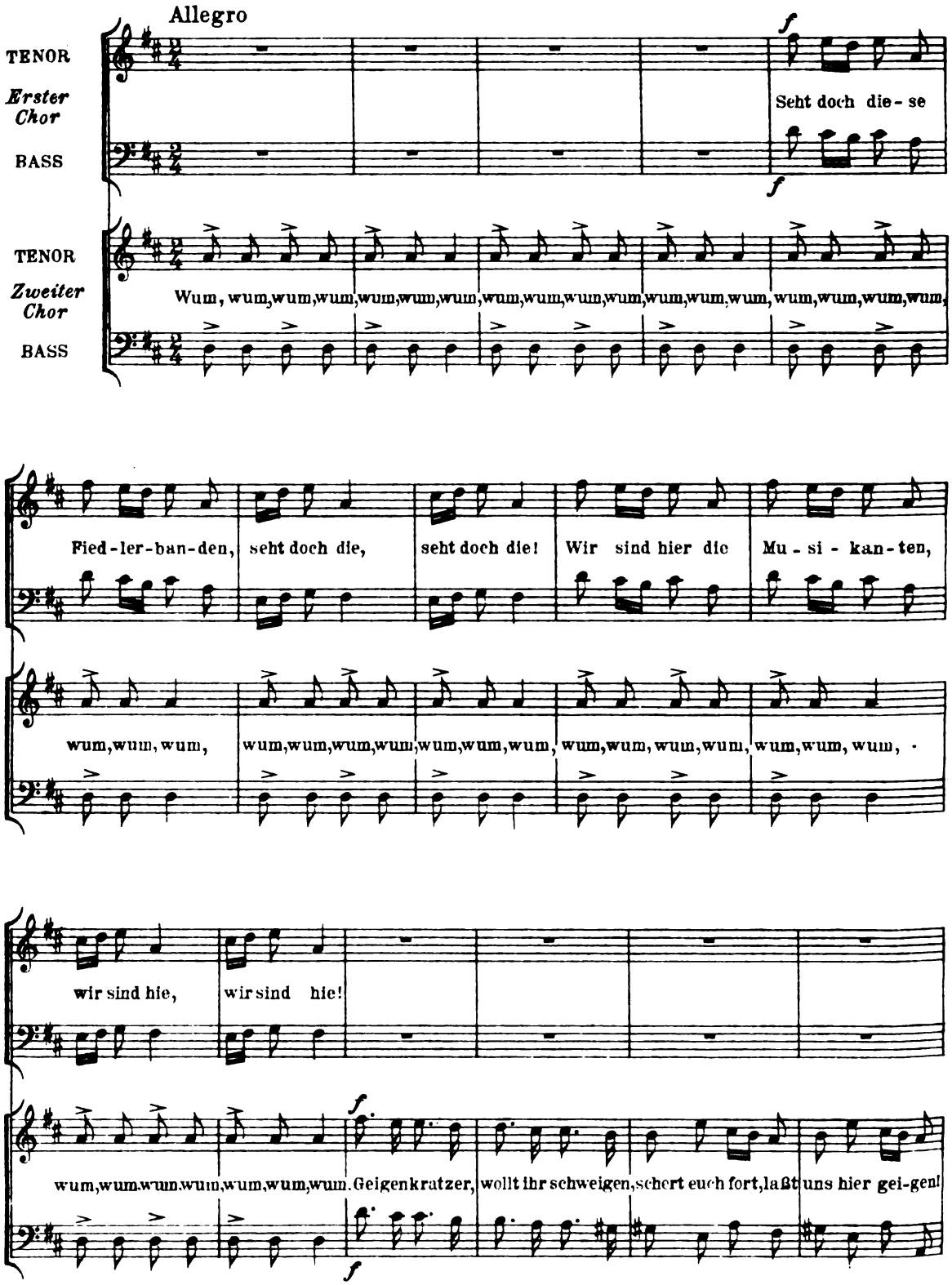


VIII 9
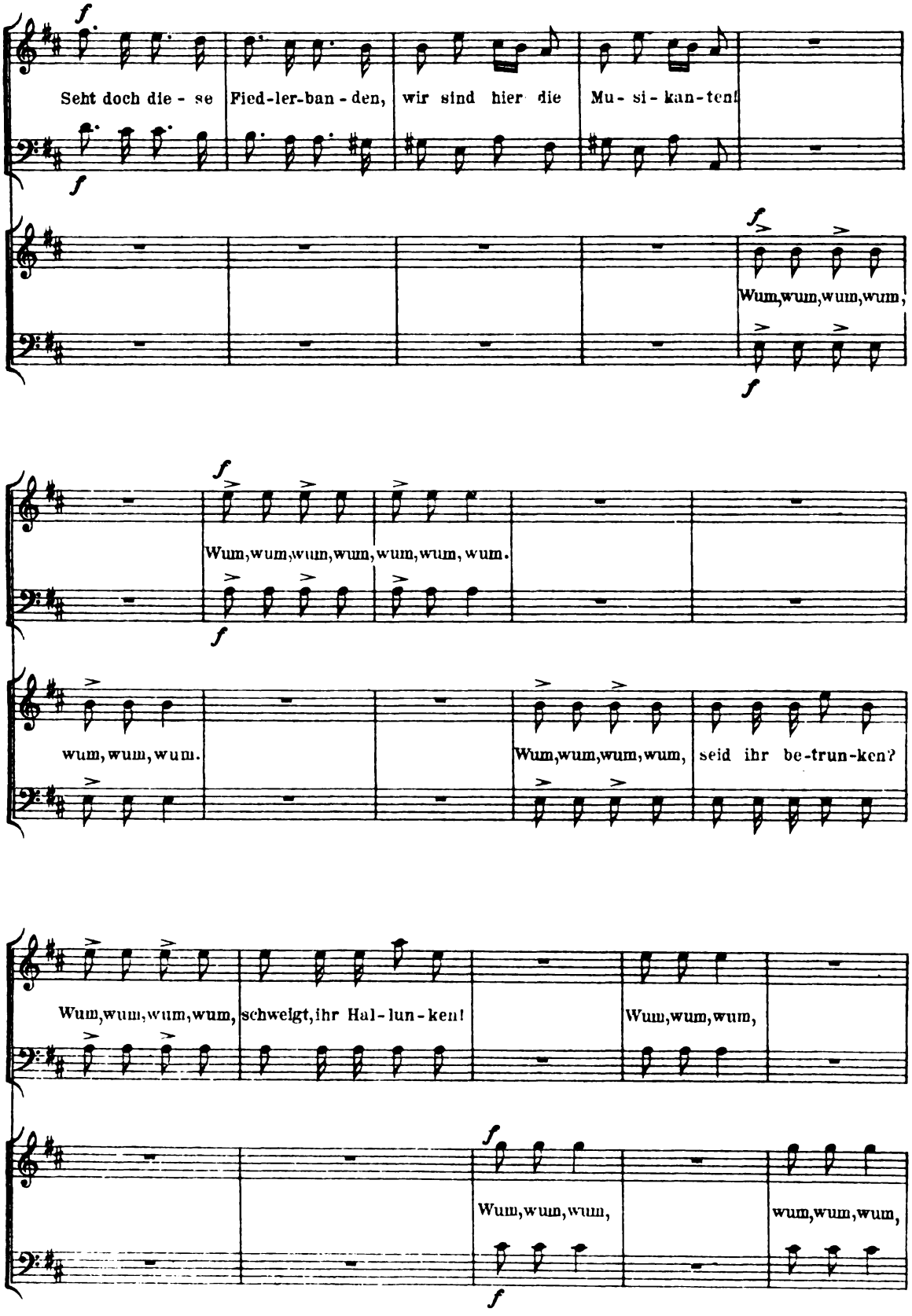
Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikantenprügelei
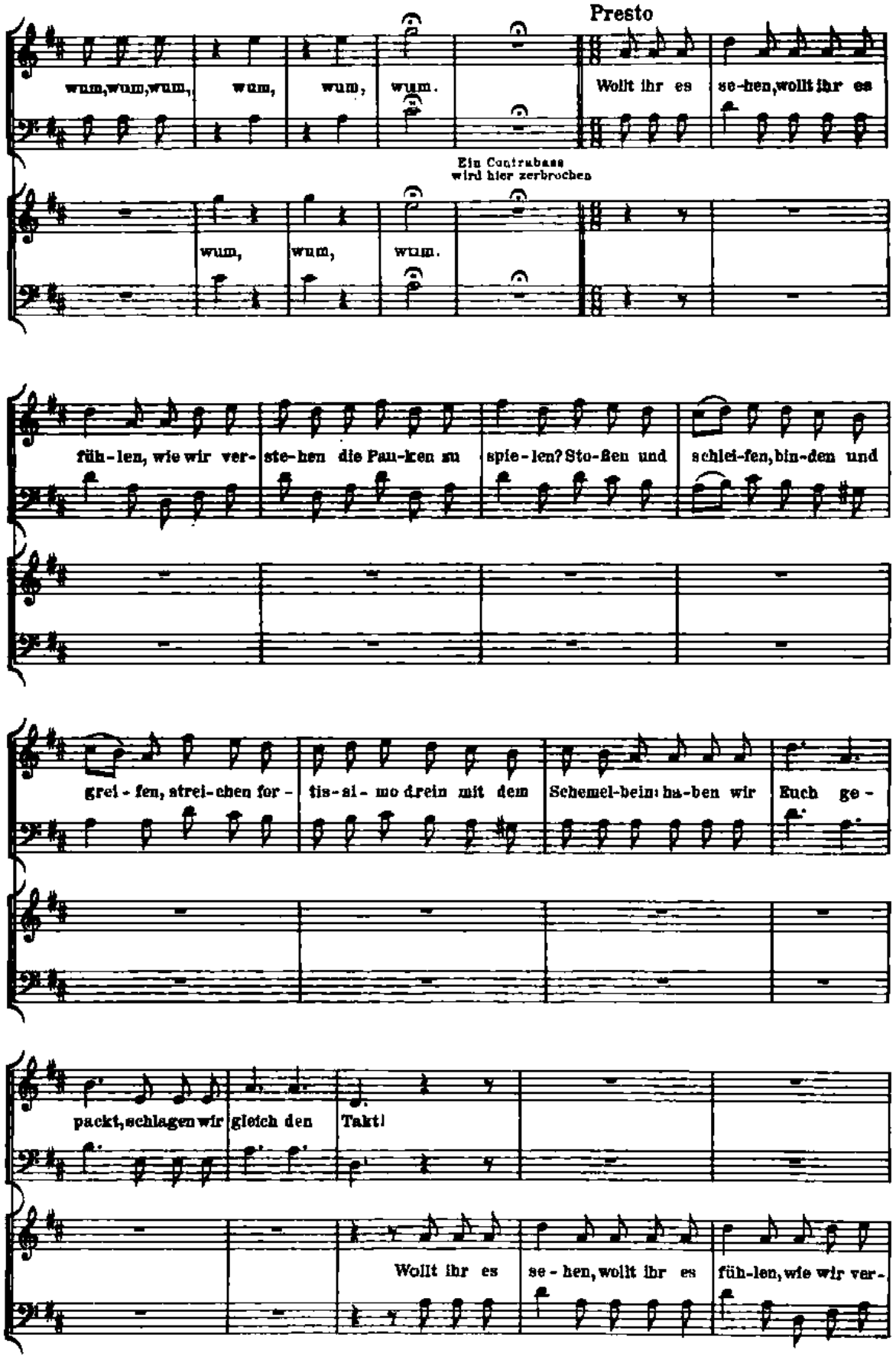
FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
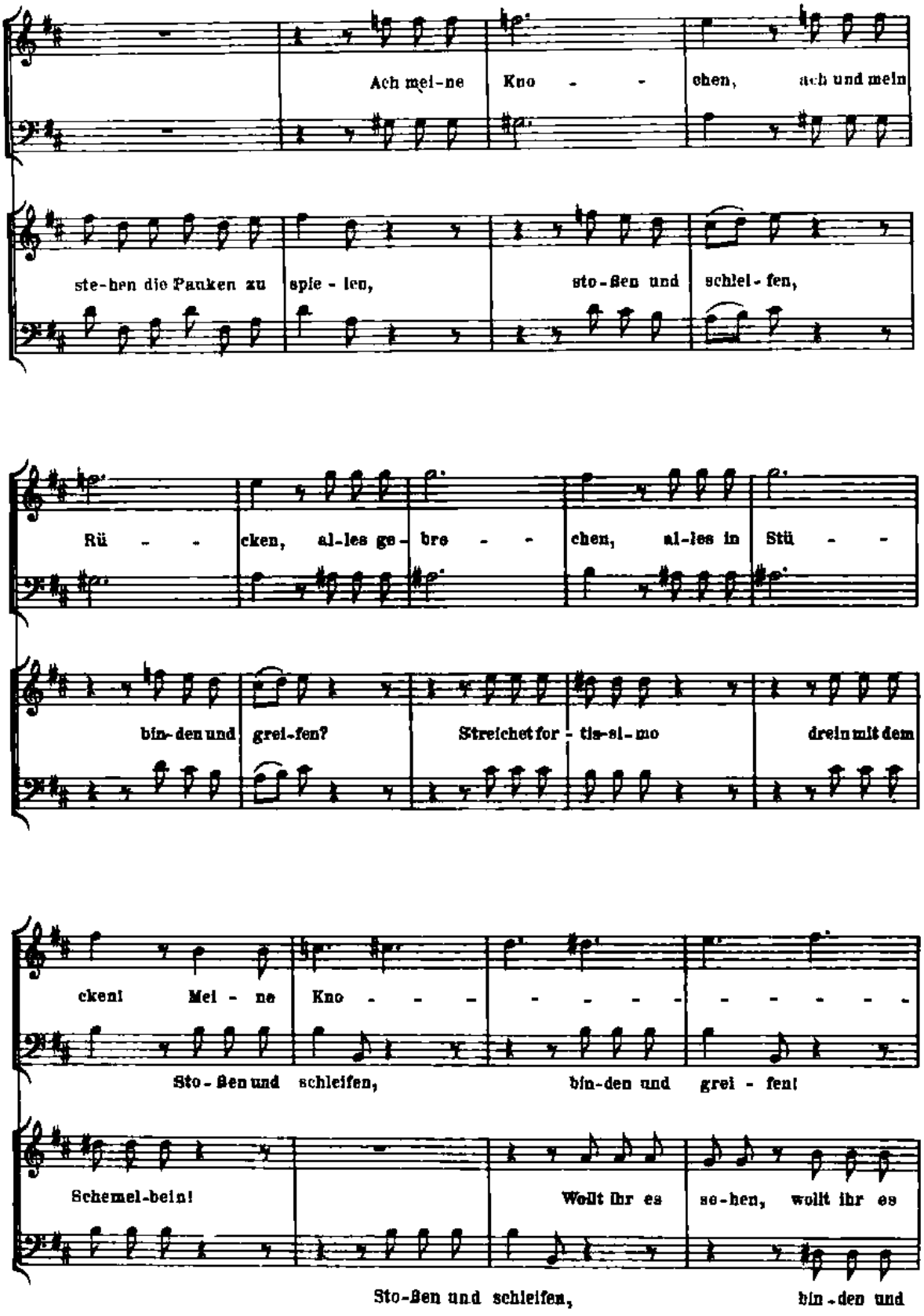


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



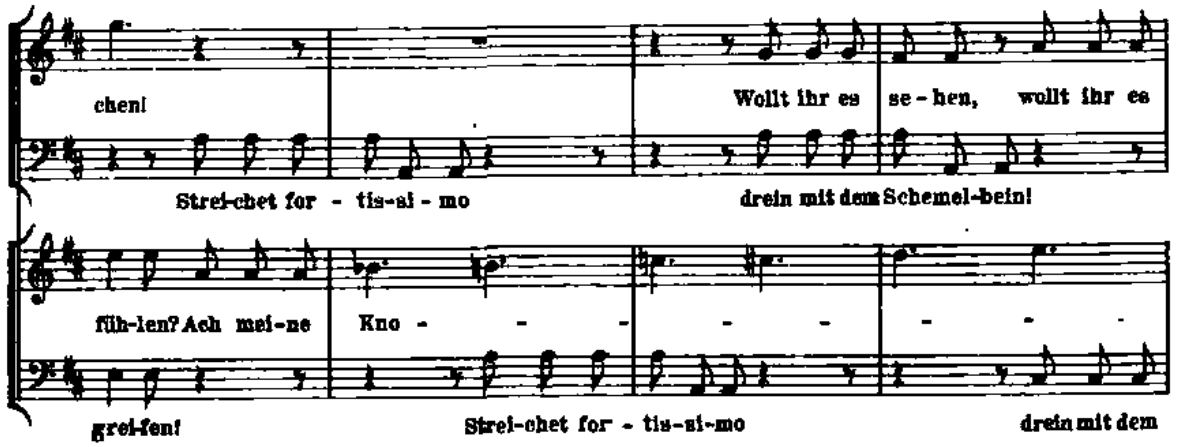
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
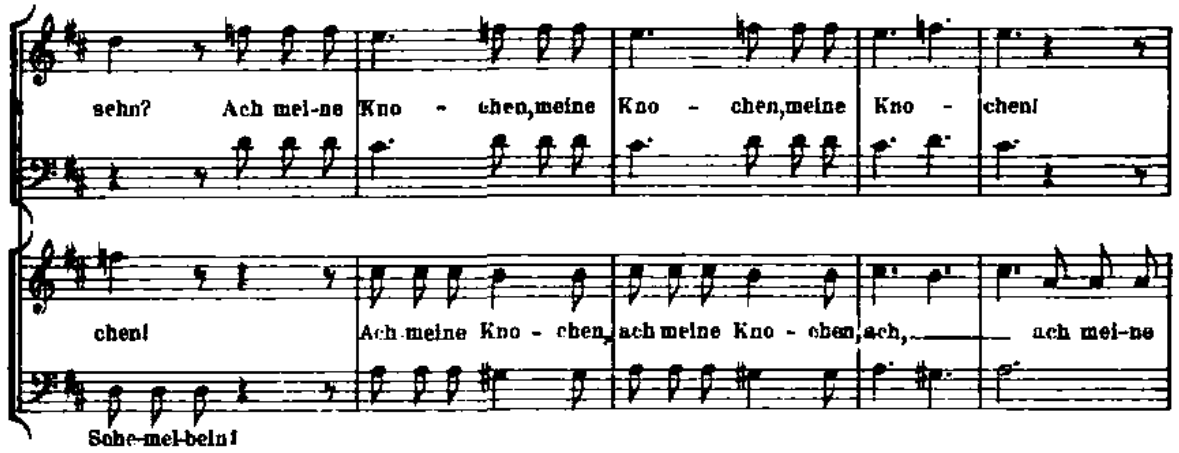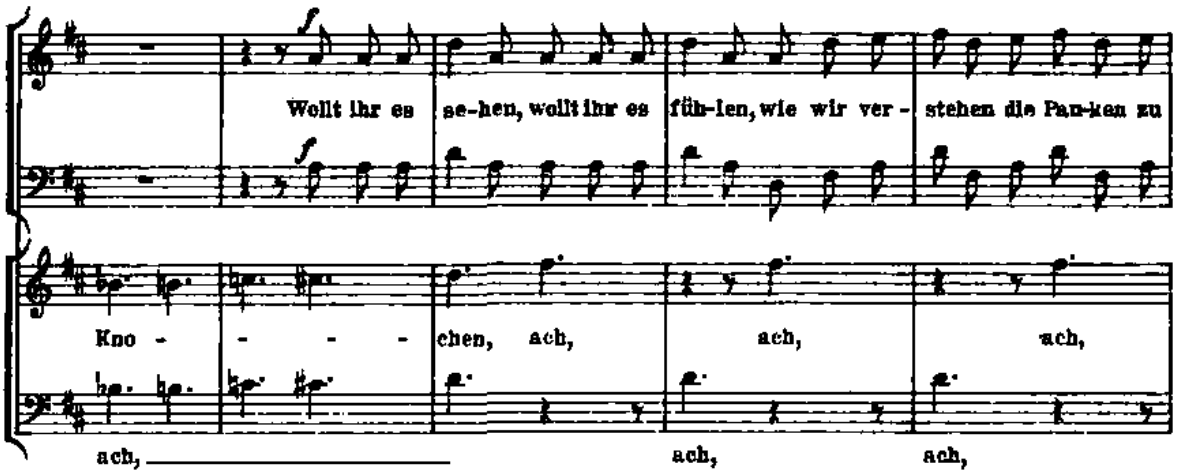


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
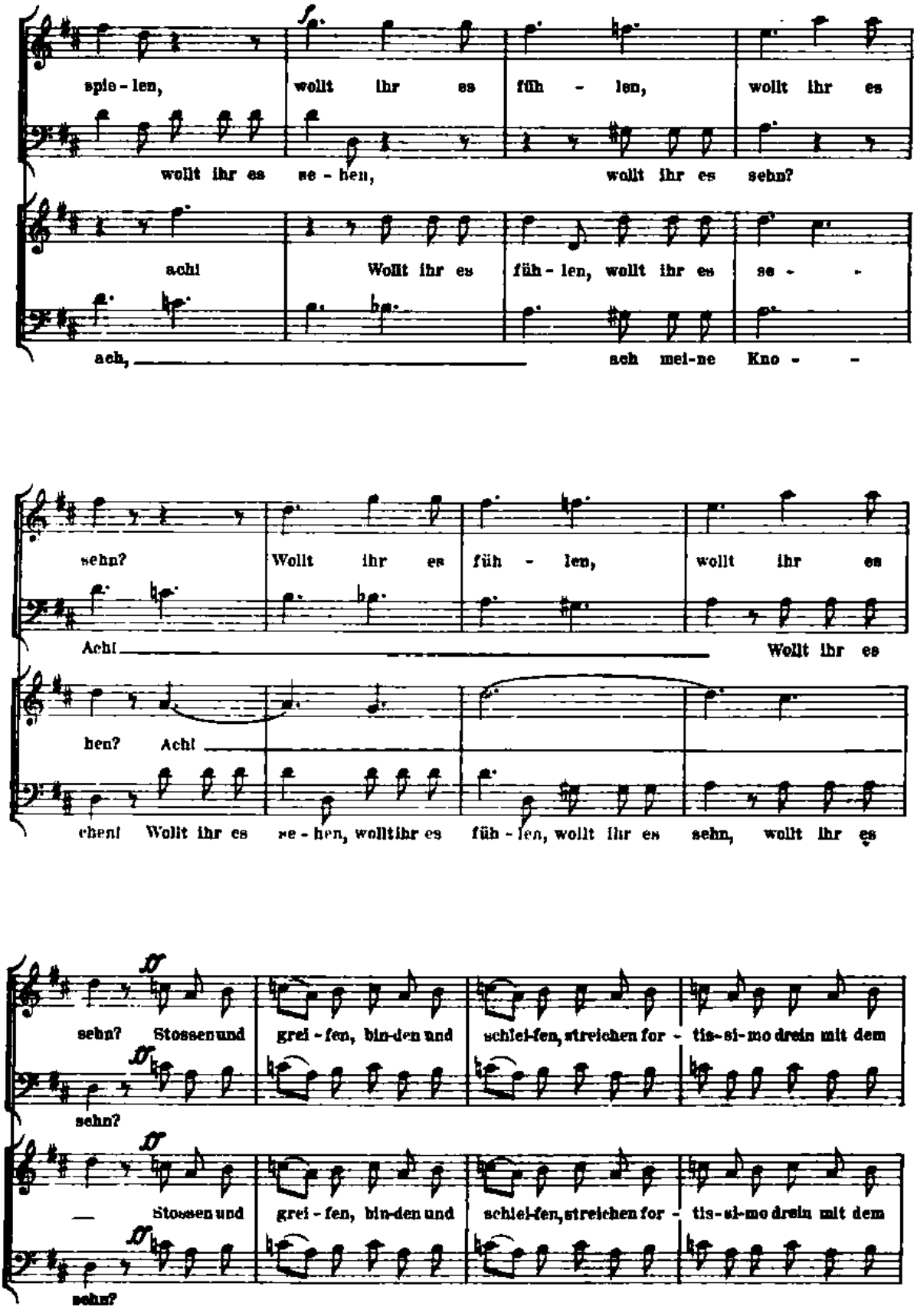


Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
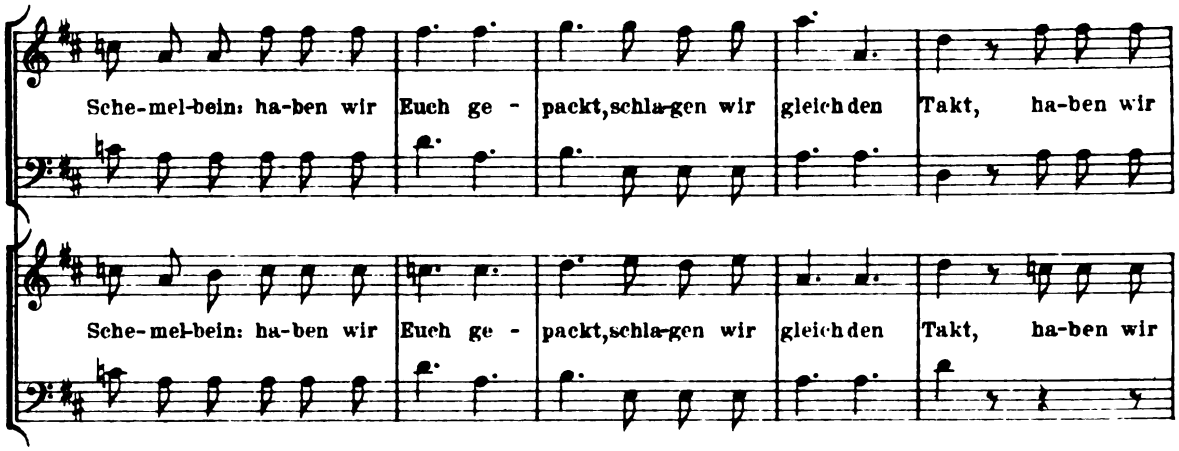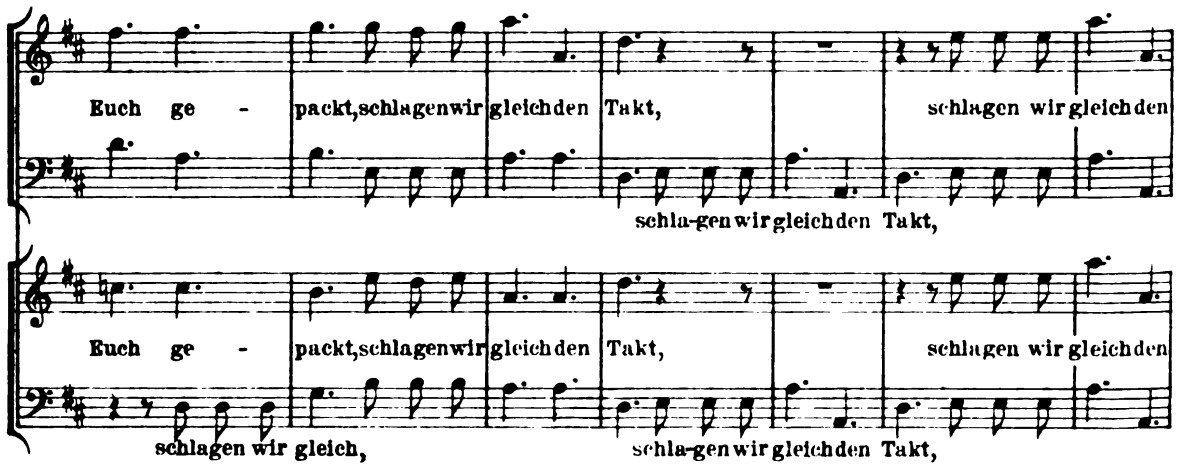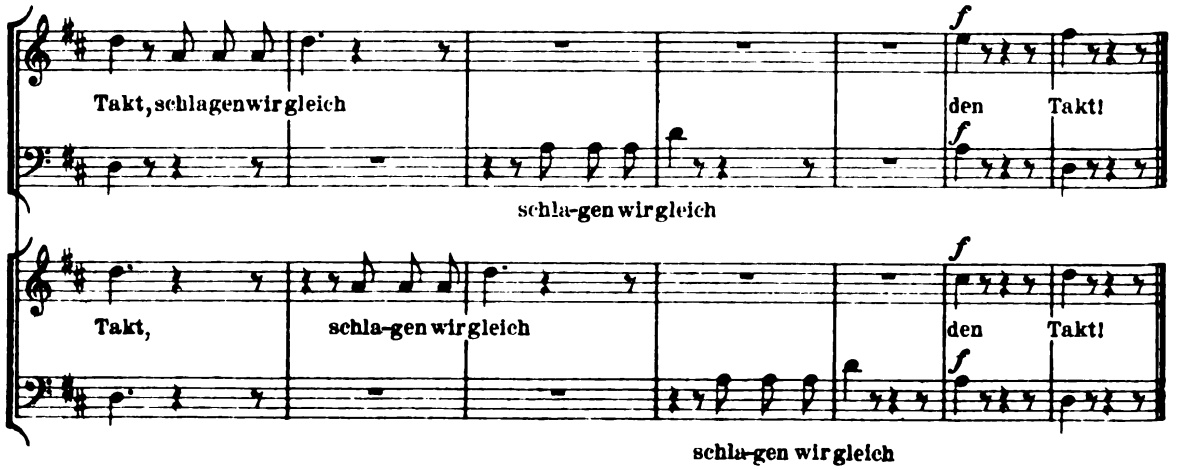






Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN
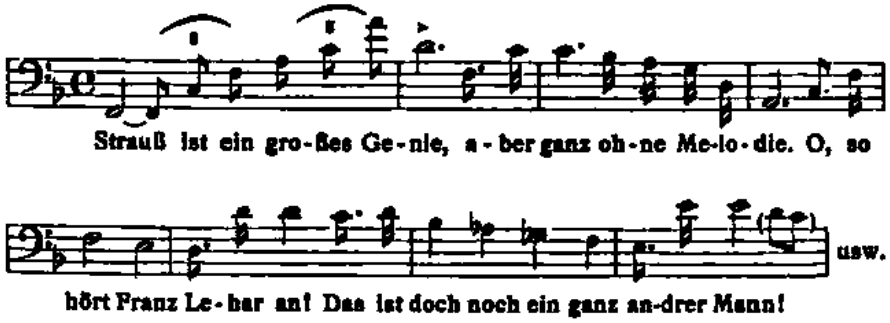






Stich u. Druck: Berliner Musikalien Druckerei G.m.b.H. Charlottenburg.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

FASCHINGS-HEFT 1909



VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 10

Zweites Februarheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Felix Weingartner
Die schöne Königin. Ein Märchen

Dr. Max Steinitzer
Ein Brief Richard Wagners an Peter Cornelius
Neuentdeckt und herausgegeben

Musikomikus
Der neue Musikkritiker. Dramolet in einem Aufzug

Dr. Max Steinitzer
Norens „Kaleidoskop" im Lichte der Nationalitäten oder Was ist Melodie?
Eine Leipziger philosophische Untersuchung

An die deutschen Tonsetzer
Mitteilung des Deutschen Musikverlags (Walther Stolzingsche Stiftung)

Mephistopheles
Die 144. Kakophonikerversammlung in Bierheim
Ein Reformkasperlspiel in drei Erhebungen

Hans Lindloff
Randglossen

F. A. Geißler
„Elektra" von Richard Strauß
Uraufführung im Königlichen Opernhaus zu Dresden am 25. Januar 1909

Revue der Revuen — Kritik (Oper und Konzert)
Kunstbeilagen
Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrganges 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



DIE SCHÖNE KÖNIGIN

EIN MÄRCHEN

von Felix Weingartner-Wien

Es war zur Faschingszeit. Mehrere junge Musiker waren der Einladung eines Freundes zu einer Punschbowle gefolgt und saßen oder lagen um den Tisch herum, auf dem das kräftig duftende Getränk stand, dem sie mit Behagen zusprachen. Wenn Musiker zusammenkommen, so wird in der Regel gefachsimpelt, d. h. über musikalische Angelegenheiten gesprochen, und so geschah es auch diesmal. Eine Menge Tagesfragen waren bereits aufgerollt: ob der Programm- oder der absoluten Musik die Zukunft gehöre, ob „Elektra" ebensoviel an Tantièmen einbringen werde wie „Salome", ob bald eine Reaktion zur Einfachheit bevorstehe, ob man bei Wagner Striche machen dürfe usw., als einer der Freunde aufstand und meinte, des ernsten Zeuges sei nun genug geschwatzt. Jetzt sei Karneval, und da möge denn jeder versuchen, seine Ansichten, Hoffnungen und Wünsche in eine humoristische Form zu kleiden und so zur allgemeinen Fröhlichkeit beizutragen. Der Vorschlag wurde mit großem Beifall aufgenommen, und bald hallte das Zimmer statt von erregten Disputen von ausgelassenem Lachen wider. Die jungen Leute besaßen genug Bildung, scharfe Anspielungen, mit denen die verschiedenartigen Vorträge gewürzt waren, einander nicht übelzunehmen. Nur einer der Freunde, nennen wir ihn Alfred, saß nachdenklich in seiner Ecke und verzog das Gesicht nur selten zu einem vorübergehenden Lächeln. „Was ist dir denn?" frug ihn endlich sein Nachbar, indem er ihm gemütlich auf die Schulter klopfte, „du siehst ja aus, als ob du gar nicht zuhörtest". „Ich höre jedes Wort", erwiderte der Angeredete, „und finde eure Vorträge ganz vortrefflich, aber — verzeiht mir — ich kann nicht so lustig sein wie ihr. Der Weg, den die Musik heutzutage nimmt —" „Ach, geh! Schon wieder die alte Philisterei!" unterbrachen ihn einige andere. „Willst du uns wohl gar Jeremiaden vorsingen? Was ist es denn mit dem Weg, den die Musik heutzutage nimmt, daß du so seufzest? Schreitet sie nicht vorwärts zu immer neuen, immer höheren Zielen, wie sie es vor hundert Jahren getan hat und nach hundert Jahren hoffentlich auch tun wird? Freu' dich darüber und laß dich vom großen, rauschenden Strome der Zeit dahintragen, statt abseits in deiner Ecke zu sitzen und Trübsal zu blasen." „Zwischen Trübsal und ernster Stimmung

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ist ein großer Unterschied", antwortete Alfred. „Gerade eure heiteren Reden und Reime stimmen mich ernst, weil ich in der Musik, die ihr fortschrittlich nennt, einen Krebsschaden so tief eingewurzelt finde, daß man nicht darüber leichthin scherzen, sondern ihn durch tiefe, strenge Erkenntnis- und Reinigungsarbeit zu heilen versuchen sollte." „Halt!" riefen nun die andern, „das Theoretisieren ist für heute abgeschafft. Willst du uns was sagen, so sag's in einem poetischen oder satyrischen Bilde, so wie wir's getan haben". „Am liebsten spielte ich etwas auf dem Klavier", sagte Alfred, und seine Augen leuchteten auf, „aber seit unser Gastgeber sein Instrument auf Vierteltöne eingestimmt hat, kann ich es nicht mehr benutzen. So will ich euch denn ein Märchen erzählen, das ich jüngst in einem alten Buche gelesen habe. Aber verzeiht mir, wenn es nicht so lustig ist wie eure Vorträge." „Maskenfreiheit, Vortragsfreiheit! Uns ist alles recht", riefen die andern, setzten sich erwartungsvoll zurecht, und Alfred begann:

„Es war einmal eine Königin. Man nannte sie nur die Schöne. Sie war aber auch wirklich so schön, daß man sie gar nicht anders nennen konnte. Nicht nur jeder Zug ihres Gesichts, jedes Glied ihrer Gestalt waren von idealer Vollkommenheit, sondern alle diese Vorzüge standen untereinander in so seltener Übereinstimmung, daß, wer sie sah, gar nicht wußte, was eigentlich an ihr am schönsten war und wodurch sie am meisten bezauberte, sondern sich nur der wunderbaren Harmonie ihrer Erscheinung hingab und sein Schicksal pries, ihr begegnet zu sein. Ihrem eigenen Werte entsprach der ihrer Umgebung. Größe war ihre Vertraute, Adel ihr Marschall, Wahrhaft, Weise und Gut hießen die Vasallen. Ihr Hofnarr aber — ein solcher durfte damals an keinem Hofe fehlen — war Humor. Nicht nur die heilige Freude, das göttliche Lachen vermochte er zu erwecken, er besaß auch noch eine andere unschätzbare Fähigkeit, die er ungestraft ausüben durfte, und durch die er der Königin half, unnachsichtlich streng gegen sich selbst zu sein: er sagte ihr nämlich zur rechten Zeit gründlich die Wahrheit.

Das Land, das so glücklich regiert wurde, war das fromme Pilgerziel solcher, deren Seele die Schwingen, die sie der Gottheit entgegentrugen, im Gedränge der aufdringlichen Lebensnöte nicht abgestoßen hatte.

Eines Tages wurde der Besuch eines fremden Fürsten gemeldet. Er stamme aus einer Gegend, so munkelte man, wo alles anders sei, wie in der Heimat. Sein Name war Interessant. Man hißte Fahnen auf, errichtete Blumenpforten, traf Vorbereitungen für eine prächtige Illumination, und auch die Ehrenjungfern durften nicht fehlen, denn damals schon war es Sitte, seltene Gäste in seltener Weise zu empfangen. Als der große Tag gekommen war und der Erwartete erschien, da scheuten die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hochrufe, die aus tausend Kehlen emporzujauchzen bereit waren, in ihre Verstecke zurück und blickten blöde zwischen geöffneten Zahnreihen hindurch. Die wohlgerundeten Verslein der Ehrenjungfern aber, die auf leichten Gespannen dahinfahren sollten, waren plötzlich auf ungefüge Karren versetzt, die ein blindes Maultier über einen holperigen Weg zog. Der Fremdling war auch eine zu sonderbare Erscheinung. Auf kurzen Beinen mit Füßen, die so klein waren, daß sie den Boden zu stechen schienen, saß ein hagerer Körper mit langen Armen und Händen, deren Finger scheinbar unaufhörlich etwas ergreifen wollten, das nicht da war. Aus dem unverhältnismäßig großen Kopf schoß eine geierschnabelartige Nase hervor, die den gekniffenen Mund halb zudeckte, und die kleinen Augen blickten so scharf, als wollten sie alles, was sie ansahen, in Stücke schneiden.

Als ihn die schöne Königin erblickte, ergriff sie das Grauen, aber gewohnt, sich zu beherrschen, begrüßte sie ihn mit freundlicher Würde und ließ sich seine Bewirtung angelegen sein. Der abstoßende Eindruck verminderte sich allerdings, als der Gast zu reden begann, denn er führte eine gewählte Sprache, und sein Organ hatte einen so einschmeichelnden Wohllaut, daß man ihm gerne zuhörte. Er bediente sich nicht einer geraden, einfachen Ausdrucksweise, wie sie im Lande der schönen Königin üblich war, aber die Art, wie er seine Gedanken in Worte umsetzte, war fesselnd und bestach dadurch, daß sie sich nicht erschöpfte, sondern dem nachfolgenden Verstande noch etwas zu erraten aufgab, wodurch die Neugier, was etwa wohl hinter den Worten stecken möge, in hohem Grade geweckt wurde.

Im Gefolge des Fürsten Interessant war ein seltsames Männchen mitgekommen, von zwergenhaftem Aussehen, mit teils verschlagenen, teils unterwürfigen Mienen. Es war, ohne sich viel bemerklich zu machen, überall dort zu sehen, wo der Fürst sich aufhielt. Es stand dienstbeflissen an seiner Seite, wenn er sich mit der Königin unterhielt, es trug ihm bei festlichen Anlässen die Mantelschleppe, und beim Mahle lag es zu seinen Füßen gekauert. Es sprach niemals, wohl aber hatte es stets kleine Blättchen Pergament bei sich, auf die es mit unheimlicher Schnelligkeit die Worte des Fürsten nachschrieb. Niemand kümmerte sich zuerst um ihn. Man meinte, es sei im Lande des Gastes eben so Sitte. Da fanden eines Tages mehrere Bürger solche Blättchen in ihren Wohnungen. Wie sie dahin gekommen waren, wußte niemand. In zierlichen Lettern standen Aussprüche, Bemerkungen, Antworten des Fürsten und ihre Auslegungen darauf verzeichnet. Die Bürger waren natürlich nicht wenig stolz, schwarz auf weiß zu besitzen, was sie bisher nur durch spärliche Gerüchte erfahren hatten, und auch gleich recht gescheidt darüber reden

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu können, weil die Auslegungen so bequem dabeistanden. Sie säumten nicht, mit dem kostbaren Schatz zu den Nachbarn zu eilen, mit ihnen und ihren Weibern eifrig die Köpfe zusammenzustecken und die Blättchen immer und immer wieder zu lesen, bis sie sie auswendig hersagen konnten. Bald wußte die ganze Stadt um den wichtigen Vorgang, und die Spannung wuchs, als man nach einigen Tagen in anderen Häusern wieder neue Blättchen fand, deren Herkunft ebenso dunkel war. So ging es eine Weile. Um den fremden Fürsten aber drehten sich bald alle Gespräche.

Und wie sah es bei Hofe aus? — Eine unverbürgte Nachricht dorther verkündete, daß Größe, die langjährige Vertraute der schönen Königin, einen Urlaub erbeten habe, solange Fürst Interessant zu Besuche blieb. Man wollte nicht daran glauben, denn man hielt die Königin und ihre Vertraute für unzertrennlich, und doch kam es so. Größe war nicht mehr zu sehen und wurde vertreten von einem zierlichen Weib mit nebelhaft verschleierten Augen, das, wie man erzählte, aus dem Lande des fürstlichen Gastes zugereist war. Sie hieß Romantica; doch wußte man auch darüber nichts Gewisses, da sie es liebte, sich verschiedenartig wechselnde, mysteriöse Namen beizulegen.

Nun frug man sich, wann wohl Interessant abreisen und Größe wiederkehren werde. — Er blieb länger als man dachte. Das Grauen, das die schöne Königin anfänglich empfunden hatte, war einer unerklärlichen Zuneigung gewichen. War es die trotz des sonderbaren Äußern fesselnde Persönlichkeit des Gastes? War es vielleicht gerade das Widerspruchsvolle in seiner Erscheinung, das die Königin gefangennahm? — Wer vermöchte zu erklären, was in den Tiefen dieser weiblichen Seele vorging? Tatsache war, daß die oft geplante Abreise Interessants immer wieder verschoben wurde. Endlich wußte man ganz genau, daß die Königin selbst ihn zum Bleiben bewog. Daß das wundervolle Weib einen starken Eindruck auf den Fürsten machte, begriff jedermann; die Sympathie der Königin aber begegnete dem größten Erstaunen, obwohl sich, dank der geschickt verteilten Blättchen, bereits eine kleine Partei gebildet hatte, die nicht höher schwur, als auf den Fürsten Interessant.

Eines Tages traten die Räte der Krone zu geheimer Sitzung zusammen. Nie war ihnen früher der Gedanke gekommen, daß die schöne Königin auch einmal sterben und das Reich verwaist zurücklassen könnte. Nun plötzlich tauchte diese Besorgnis auf, ohne daß einer der Räte sagen konnte, woher sie kam. Ein dumpfes Gefühl, daß kein Zustand auf dieser Erde, sei er auch noch so fest gegründet, ewig währe, lag über allen, und eiliger als sonst war der Kronrat zusammengetreten. Nach langer Debatte beschloß man, der Königin die Bitte zu unterbreiten, sich mit einem durch Verdienst und Erscheinung ausgezeichneten Untertanen zu vermählen, um

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die Möglichkeit zu schaffen, dem gesegneten Lande einen würdigen Erben zu geben. Als die schöne Königin die Botschaft vernahm, die ihr die Ältesten des Kronrats in feierlicher Deputation überbracht hatten, erschrak sie heftig und verschloß sich, ohne ein Wort zu sprechen, lange in ihre Gemächer. Nach einiger Zeit verkündete sie ihren Entschluß: sie sei gewillt, den Wünschen des Kronrats nachzugeben und sich zu vermählen, doch nicht auf einen Untertan, sondern auf den Fürsten Interessant sei ihre Wahl gefallen. Die Bestürzung war groß, trotzdem manche diesen Ausgang gefürchtet hatten und den Kronrat darob tadelten, daß er seine Bitte um Vermählung der Königin gerade zur Zeit vorgebracht hatte, als der Eindringling noch am Hofe weilte. Doch war nun nichts mehr zu ändern. Der Fürst schuf einigermaßen Beruhigung dadurch, daß er feierlich zusagte, sein Ländergebiet mit dem der Königin zu vereinigen; diese aber hatte ihren Bescheid mit solcher Bestimmtheit ausgesprochen, daß nichts anderes übrig blieb, als die Vermählung zu rüsten.

Im Hofstaat vollzogen sich Veränderungen. Größe suchte ihre dauernde Pensionierung an, die ihr gewährt werden mußte, da es der Bräutigam so wünschte. Desgleichen behauptete der Hofnarr Humor, sich in die neuen Verhältnisse nicht schicken zu können und dankte ab. An seine Stelle trat ein junges Bürschchen, Witz genannt, das durch seine drolligen, oft frechen Einfälle zwar die Lacher auf seiner Seite hatte, aber Unwillen dadurch erregte, daß ihm nichts, nicht einmal die Person seiner Königin mehr heilig war. Auch er mußte geduldet werden. Die Königin schmerzte zwar der doppelte Verlust, doch ihre rätselhafte Neigung, die sich jetzt zu einer heftigen Liebe ausgewachsen hatte, ließ sie alles überwinden. Adel, der Marschall, und die drei Vasallen, Wahrhaft, Weise und Gut, schlossen einen stillen Bund und schworen sich zu, was auch geschehen möge, treu zu ihrer Herrin zu stehen.

Das unscheinbare Männchen, das immer so dienstbeflissen die Worte des Fürsten niederschrieb, hatte jetzt Genossen gefunden. Sie taten aber gar nicht mehr heimlich, sondern verbreiteten ihre Blättchen in großer Anzahl und ganz offen. Endlich bauten sie sich ein Haus, stellten eine Maschine darin auf, die jedes solche Blättchen in kürzester Zeit tausendfach vervielfältigte und verkauften dann die Zettel um billiges Geld. So konnte jeder Bürger der Stadt und des ganzen Landes nicht nur alle Vorgänge erfahren, sondern auch seine eigene Meinung darüber sehr schön gedruckt lesen. Man fand es nämlich allmählich überflüssig, über die Ereignisse selbst nachzudenken, sondern überließ dies dem gedruckten Zettel, den man sich jeden Morgen ins Haus bestellte, und der das Nachdenken mühelos besorgte. Man wußte denn auch bald, daß dem Lande durch die

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Einbeziehung des fremden Fürstentums reiche Einnahmequellen erwachsen würden, infolgedessen mancher arme Teufel sich bereits als Krösus sah, die Arbeit an den Nagel hängte und Luftschlösser baute. Auch eine Wahrsagerin erschien, die prophezeite, der Ehe würde ein Kind entwachsen, das die Schönheit der Mutter mit dem Geist des Vaters vereinigen, somit ein wahrer Ausbund bisher nie geahnter Vollkommenheit sein werde, was wesentlich zur Hebung der Stimmung beitrug. Schließlich war überall eitel Frohlocken und man begann den Tag zu preisen, an dem Fürst Interessant, nunmehr König und Mitregent, den Boden der Heimat betreten hatte. Mit exotischer Pracht wurde die Vermählung gefeiert.

Nach Jahresfrist gebar die Königin ein Mädchen. Die weise Frau hätte es vor Schreck beinahe zu Boden fallen lassen. Die Königin weinte bitterlich, und auch ihr Gemahl erschrak heftig. Das Mädchen war nämlich ganz verwachsen und auch sonst von geradezu abstoßendem Äußern, so daß man meinte, es sei eine Mißgeburt. Die weise Frau meinte zwar, gerade so abscheulich aussehende Neugeborene gäben später die schönsten Kinder; aber niemand wollte recht daran glauben. Als die Königin es an sich nahm, um es zu stillen, biß es sie so heftig in die Brust, daß sie laut aufschrie, und ein Arzt geholt werden mußte, um die Wunde zu verbinden, die nur langsam und unter großen Schmerzen heilte. Man suchte überall nach Ammen, aber keine konnte das Kind behalten, da es alle biß. Nicht einmal mit gewöhnlicher Milch konnte es aufgezogen werden, weil es sie ausspuckte. Nur künstlich zubereitete, stark gewürzte Speisen, an denen ein anderes Kind gestorben wäre, nahm es mit sichtlichem Behagen an und gedieh dabei. Je älter es wurde, desto mehr strafte es alle Prophezeiungen Lügen. Prinzessin Häßlich nannte man es im Volk. Leider war es nicht nur in Beziehung auf das Äußere das gerade Gegenteil seiner schönen Mutter. Es wollte nichts lernen, hatte weder vor Alter noch vor Verdienst Ehrfurcht, kratzte und schlug seine Gespielen, beschimpfte die, die ihm wohlmeinten, und log und verläumdete, wo es nur konnte. Dabei war es nicht etwa klug, sondern dumm zum Erschrecken, ungelenk und roh; kaum, daß es einigermaßen die Sprache begriff. Nur einen gewissen Spürsinn besaß es, gerade das herauszufinden, was ihm nützte. Beim Spielen verstand es sich meisterhaft aufs Betrügen, umhüllte dies aber so geschickt mit dem Schein des Rechtes, daß ihm niemand den Betrug vorwerfen konnte, obwohl alle wußten, daß Unrecht dabei war. Kam eine Schüssel auf den Tisch, die ihm mundete, so wußte es durch ekliges Betragen den Andern den Appetit zu verderben, daß sie nichts genießen wollten, worauf es alles allein hinunterschlang. Kein vornehmes Kind verkehrte gerne mit ihm, jedoch verband es eine dicke Freundschaft mit den Sprößlingen jenes Männchens, das die Worte seines

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Vaters dienstfertig aufgezeichnet hatte und seine Nachkommen jetzt zu ähnlichen Geschäften erzog. So kam es, daß in den gedruckten Zetteln, die in keinem Hause mehr fehlen durften, sich so manche Stimme für Prinzessin Häßlich erhob, um sie gegen die harten Urteile der Bevölkerung zu verteidigen. Vor allem wurde hartnäckig hervorgehoben, daß sie ein „Original" sei, daher nicht mit dem Maßstab Anderer gemessen werden dürfe; bei ihr gelte noch als Vorzug, was man gewöhnlichen Sterblichen nicht mehr verzeihen könne. Die ehrsamen Bürger zuckten die Achseln, sagten „so so?" und „na na!", schwatzten aber endlich auch diese Weisheit nach. —

Prinzessin Häßlich war 18 Jahre und somit nach den Gesetzen des Landes großjährig geworden. Die Etikette verlangte, daß dieser Tag festlich begangen werde, um so mehr, als die Prinzessin als einzige Tochter des Königspaares die Thronerbin war. — Am Morgen des Festtages war die Königin verschwunden. Man suchte überall, im Schloß, in der Stadt, — vergebens. Das Fest wurde abgesagt. Man sandte Boten durch das ganze Land und noch weiter hinaus, doch man fand sie nirgends.

Niemandem war es verborgen geblieben, wenn man auch nicht laut darüber sprechen durfte, daß der Kummer über ihr mißratenes Kind der schönen Frau sehr nahegegangen war. Noch trug sie das Haupt ungebeugt, und die Jahre vermochten ihrer Herrlichkeit nichts anzuhaben. Doch die Wangen waren bleich, die Gestalt überschlank geworden, und wer ihre zarte, durchsichtige Hand küssen durfte, bemerkte ein leises Zittern. Die Augen aber strahlten einen so überirdischen Schimmer aus, daß es schien, als wohne darin schon eine Ahnung jenes himmlischen Lichtes, das den Auserwählten dereinst beschieden ist. Schon in den letzten Jahren hatte sie sich wenig mehr öffentlich gezeigt. Nun war sie ganz fort, und niemand wußte, wohin. Immer mehr verbreitete sich die Annahme, sie sei freiwillig in den Tod gegangen. Es wurden Totenämter gefeiert, Trauerreden gehalten, wohltätige Stiftungen in ihrem Namen gegründet, aber nur ganz wenige betrauerten sie wirklich. Die meisten, trotzdem sie Falten in ihren Gesichtern zur Schau trugen, hatten keine Ahnung von dem unermeßlichen Verlust. Die Ereignisse der Gegenwart drängten auch zu rasch vorwärts, als daß man sich bei der Vergangenheit hätte lang aufhalten können. Nicht lange nach dem Verschwinden der Königin starb König Interessant. Er war allmählich altersschwach geworden. Sein scharfer Verstand verlor sich in spitzfindige Klügeleien, auf die nur noch glatzköpfige Stubenhocker achteten, und stumpfte endlich ganz ab. Sein ohnehin schwächlicher Körper verfiel. Der Verlust seiner Gemahlin gab ihm vollends den Rest. Somit war Prinzessin Häßlich Königin des Landes.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Als ihr die Krone überbracht wurde, streckte sie die Zunge heraus und dem Zepterträger wandte sie die Rückseite zu. Dann nahm sie Beides. Von da ab galt sie für ein „Genie". Ihre erste Tat war, der Mutter ein Denkmal zu setzen, zu dem ihr Hofschneider, den sie „Michelangelo" nannte, das Modell verfertigt hatte. Bei der Enthüllung hielt sie eine Rede, kraft derer sie ihrer Vorgängerin das Prädikat „Die Klassische" verlieh, selbst aber den Beinamen „Die Schöne" annahm. Als darob großes Gelächter entstand, und man sie nach wie vor Prinzessin, oder vielmehr Königin „Häßlich" nannte, erließ sie ein Edikt, wonach Todesstrafe auf diese Benennung stand. Einige Vorlaute nannten sie trotzdem noch so, wurden aber stante pede geköpft. Nun fügte sich alles, und man pries die Königin als „die Schöne", wie man es ehemals ihrer Mutter getan hatte. Ja, viele behaupteten, sie sei noch viel schöner als jene es war. Der Hofstaat wurde nun vollends umgestaltet. Die Vertraute Romantica war noch zu Lebzeiten der früheren Königin, halb gegen ihren Willen, durch Frau Theatralica ersetzt worden. Jetzt mußte auch diese verschwinden, und ein geschickter Bankier nahm ihre Stellung ein. Adel, der Marschall, der treu bei seiner Herrin ausgeharrt hatte, wurde durch jenes schreibeifrige Männchen ersetzt, das einst kaum bemerkt mit seinem Herrn eingezogen war, jetzt aber in Samt und Seide einher stolzierte, einen prächtigen Palast bewohnte, das große Wort in allen Angelegenheiten führte und unangemeldet bei der Königin eintreten durfte. Die Vasallen hießen nicht mehr Wahrhaft, Weise und Gut, sondern Verlogen, Schlau und Böse. Witz, der Hofnarr, wurde abgedankt. Für das Amüsement sorgte nunmehr ein breitmäuliges, feiles Frauenzimmer, die Zote. Die Hochgesinnten aber, die ehemals voll Andacht zur schönen Königin gepilgert waren, mieden das Land, in dem Verrücktheit und Heuchelei ihr Wesen trieben. Zudem hatte sich allmählich herausgestellt, daß der verstorbene König und sein Gebiet keineswegs reich, sondern tief verschuldet waren. Dadurch, daß seine Gemahlin in ihrer unerschöpflichen Güte für alles eingestanden war, dem Lande aber eine tüchtige Regierung fehlte, griffen Not und Proletariat immer weiter um sich. Nur die Königin und ihre Gesellen bereicherten sich.

Ein älterer Mann, er hieß Einsam, lebte seit vielen Jahren in der Stadt. Die Zeiten und ihre Ereignisse hatten gewechselt; er war derselbe geblieben. Die Polizei belästigte ihn öfter, da er beharrlich dabei blieb, die neue Königin nicht zu grüßen, wenn er ihr begegnete. Da man ihn aber deshalb nicht ernstlich strafen konnte, ignorierte man ihn und begnügte sich, gelegentlich auf ihn zu schimpfen. Er war der einzige, der steif und fest behauptete, die frühere Königin lebe noch. Er wollte sogar hier und da mit ihr gesprochen haben, wenn sie, begleitet von Größe und

Digitized by Google

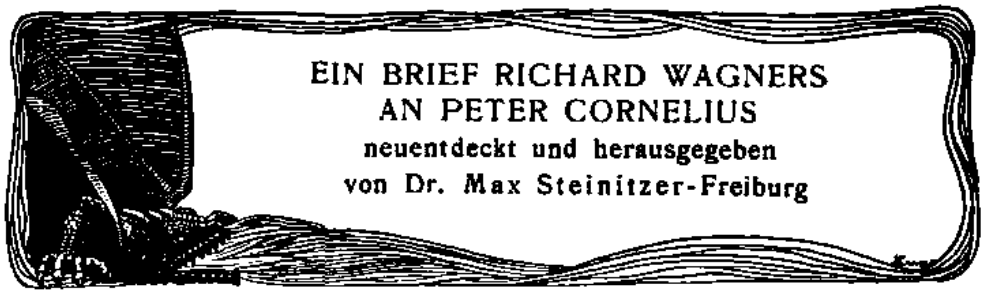
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Humor, unerkannt die Stätten der Bedürftigen aufsuchte. Doch niemand glaubte ihm. Als er nun gar versicherte, sie sei nicht etwa gealtert, sondern prange in jugendlicher Frische, seit sie der Sphäre des jetzigen Hofes entrückt sei, lachte man ihn aus, also schwieg er fortan.

Eines Abends saß Einsam in tiefe Gedanken versunken auf seinem Zimmer. Da klopfte es an der Türe, und herein trat ein breitschultriger Mann mit strengen, etwas derben, aber edlen Gesichtszügen. „Ich bin Wahrhaft," sprach er, „der frühere Vasall. Sage mir offen, glaubst du, daß Königin Schönheit noch lebt?" — „Ja", war die Antwort. — „So komm mit mir!" — Sie verließen zusammen die lärmende Stadt, die mit ihren elektrischen Lichtern allmählich den Blicken entschwand, bis sie zu einigen stillen Landgütern kamen. Dort wohnten Adel und die drei abgedankten Vasallen. Die Beratung war kurz und der Entschluß bald gefaßt: „Es geht so nicht weiter. Wir wollen uns aufmachen und die Verschwundene suchen!" — Die fünf Männer rüsteten sich mit dem Notwendigsten, dann schritten sie entschlossen und schweigend in die stillen Gefilde hinaus. Strahlend wölbte sich der Himmel über ihnen. Der Firn der fernen Berge glänzte im Lichte des aufgehenden Mondes — — —"

Alfred schwieg. „Nun, was weiter?" frug man allgemein. „Hier waren einige Blätter aus dem alten Buche ausgerissen", antwortete der Erzähler mit leiser Stimme. Die Freunde waren enttäuscht. Einige meinten, er hätte aus eigener Phantasie den Schluß dazu erfinden müssen; das Abbrechen mitten drin wirke ungünstig. Andere fanden das Märchen tendenziös und rieten, es nicht in weiteren Kreisen zu verbreiten, da es böses Blut machen könnte. Eine dritte Gruppe rief, Alfred sei und bleibe Reaktionär. Er könne das ja halten, wie er wolle, hätte eine lustige Gesellschaft aber nicht mit einer so sentimentalen Geschichte langweilen sollen. — Der Hausherr hatte inzwischen die Punschgläser neu gefüllt und zu einer Fortsetzung der Vorträge eingeladen, deren einige folgten. Dann setzte er sich selbst an sein Vierteltonklavier und trug eine neue Komposition vor. Während er spielte, verließ Alfred unbemerkt das Zimmer. Ein Freund folgte ihm. Es war eine klare Winternacht. Die beiden gingen durch die von lärmenden Maskengruppen belebten Hauptstraßen, bis sie in eine stillere Gasse einbogen. „Der Himmel ist heute so strahlend, wie am Schluß deiner Erzählung", sagte der Freund zu seinem schweigsamen Genossen. Sie gelangten zur Stelle, wo sie sich trennen mußten. „Weißt du, was von jetzt ab mein tägliches Morgen- und Abendgebet sein wird?" fuhr er fort, als sie sich zum Gutenacht die Hände reichten. — „Nun?" — „Daß wir die schöne Königin wieder finden möchten!" ...

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EIN BRIEF RICHARD WAGNERS AN PETER CORNELIUS

neuentdeckt und herausgegeben
von Dr. Max Steinitzer-Freiburg

München, i. August 1875[1])

Lieber Peter!

Ich freue mich, hätte ich beinahe gesagt, daß Du über den Tristan-Artikel von Dr. Oschwein „Tränen der Wut vergossen hast". Es ist übel, wenn man so fürchterlich heruntergerissen wird. Aber Deine Wutträne wird sich in Lächeln verwandeln, wenn Du hörst, daß dieser selbe Oschwein, Professor der Literaturgeschichte an der Universität in Dingsda, sich dereinst für den Tristantext lebhaft interessiert, sich meinen Entwurf ausgebeten und mir mit der Herablassung eines Großunternehmers und Generaldirektors gegen den Kleinproduzenten geschrieben hat: „Das Textbuch Ihrer neuen Oper, lieber Herr Wagner, ist nicht ohne literarischen Wert; für die Bühne aber ist es nur dadurch möglich zu machen, daß am Schluß jedes der drei Akte die beiliegenden Final-Ensembles eingefügt werden, sowohl aus Gründen der Eu- und Polyphonie, als um mehr inneren Zusammenhang zwischen den einzelnen Akten herzustellen und ihnen wirksame Schlüsse zu geben." — Die erste dieser ultrahinterwäldlerischen Riesenwaldeseleien lege ich Dir bei, mein lieber Fels Petri. Die zweite ist ihm ähnlich, die dritte womöglich noch ärger, weil da zum Schlusse die drei Sterbenden: Tristan, Kurwenal und Melot Hauptpartien singen. Es ist nur gut, daß mein Parsifaltext ohne Vorwissen des musikundramatischen Iguanodon schon gedruckt ist; er hätte mir sicher ein Septett mit Chor als Einlage für den ersten Akt gedichtet, für Parsifal, Gurnemanz, die Gralsknappen, und einem Solo für den sterbenden Schwan. Warum sollen wir uns über den Mann länger ärgern, mein geliebter Petruchio, Fels von Bagdad? Weil Kürze denn des Witzes

[1]) Hans Pfitzner, Arthur Seidl, Bernhard Sekles, Paul Marsop und Wendelin Weißheimer halten den Brief für unecht, weil er nicht Wagners Handschrift zeigt (als ob es keine Abschriften geben könnte!), und weil im Jahre 1875 der darin erwähnte Parsifaltext noch nicht geschrieben und der arme Cornelius schon gestorben war. Für wie kleinlich ich derlei Bedenken halte! Die Echtheit hat eben auch ihre Abstufungen; so echt wie die Violinstimme zu Mozarts neuem Konzert kann natürlich nicht jede Neuentdeckung sein. Maßgebend ist immer die bona fides und nicht die Haarspaltereien der Spezialkenner. Was bleibt denn sonst eigentlich noch echt? Seien wir doch liberal! Der Herausgeber

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Seele ist (wonach ich stets gehandelt zu haben — selbst nicht glaube), laßt ihm uns zur Strafe für seinen Schmähartikel einfach das O von seinem Namen aberkennen; dann muß der bisherige Oschwein mit dem kleinen sch am Anfang herumlaufen. Auf ein passendes Schwänzchen dazu kannst Du Dich besinnen.

Ich umarme Dich; mein treuester Barbier!
Möge der Lenker aller Dinge usw.

Dein Richard

Großes Sextett mit Chor

(Am Schluß des 1. Aktes)

Tristan, Isolde, Brangäne, Kurwenal, Marke, Melot; Matrosen; Markes Gefolge.

Chor: Heil, Isolde, schall' es laut,
Heil der teuren Königsbraut!
Marke: Holde, der ich scheu entsage,
Der ich nie zu nahen wage!
— Wie sie kaum die Kraft bewahrt,
Nach den Müh'n der langen Fahrt.
Rufet doch nicht Heil! so laut;
Es erschreckt die bleiche Braut!
Isolde (zu Tristan): Wenn ich beschwert mit Cornwalls Krone
Bei ihm in seinem Schlosse wohne,
Wie kann es heimlich da geschehn,
Daß ich dich, Liebster, dort mag sehn?
Schon dünkt ich mich des Todes Braut
Und lebe nun; o Gott, mir graut!
Tristan: Marke soll ich Treue halten!
Furchtbar starker Liebestrank,
Dich nur fühl' ich in mir walten
Mächtiger als Ehr' und Dank.
(zu Isolde) Bei dem Schlosse liegt ein Garten,
Dort magst, Liebchen, mich erwarten —
Dem Tod hab' ich ins Aug' geschaut
Und leb' in Lieb' zur Königsbraut.
Melot (die beiden betrachtend): Seht sie so verstohlen flüstern,
Wie nach fremden Äpfeln lüstern.
Blaß auf See sind andre auch,
Die sind blässer, als es Brauch.
Wie des alten Königs Ehre
Gegen Tristan wohl ich wehre! —

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

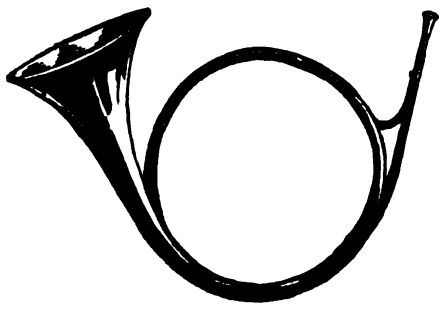
Schlimme Saat schießt hier ins Kraut,
Nur der List sei noch vertraut!

Brangäne: Lieber läg' ich tot im Meere,
Als dies Fläschchen sehn, das leere!
Wogen, schäumet euren Gischt!
Welchen Trank hab' ich erwischt!
(beobachtet Melot) Und ein eifriger Vasall
Seines Herrn von Cornwall
Schöpft Verdacht, ich merk' es wohl,
Wären wir in Kareol!
Dazu rufen die noch laut:
Marke Heil und seiner Braut!

Kurwenal: Weh! Kein Minnesänger dichtet,
Was die Magd da angerichtet!
Mein Verständnis, ach, entflieht;
Nicht begreif' ich, was geschieht.
Eins nur seh' ich klar sich fügen,
Bald muß ich den König trügen.
Und für Tristan, meinen Herrn,
Tu' in Treuen ich es gern.
Ihr da, ruft nur möglichst laut:
Marke Heil und seiner Braut!

Chor *(pp e staccato)*: Seht — die — beiden, wie — sie — beben,
Scheu — die — Blicke — kaum — erheben.
Jeder fühlt es, der kein Tor:
Trug und Unheil gehn hier vor.
(FF) Trotzdem rufen wir es laut:
Marke Heil und seiner Braut!

Oschwein, Prof.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Personen

Dr. Merklein, Musikkritiker (58 Jahre; ergrauendes Haar, schöne hohe Musikerstirn, Brille, schlecht rasiert, etwas nachlässig in der Kleidung, mittelgroß, Embonpoint).

Dr. Ensheimer (24 Jahre, klein; schwarzes, ein wenig gelocktes Haar, Schnurrbärtchen, Kneifer ohne Einfassung, elegant, Smoking).

Schulz, Redaktionsdiener.

Ort: Kleines Zimmer in den Redaktionsräumen einer großen Berliner Tageszeitung.

Zeit: 1. April 1910, 10 Uhr abends.

1. Szene

(Dr. Merklein tritt ein; er pfeift den Schlußwalzer aus Hugo Wolfs „Abschied"; klingelt.)

Schulz (steckt den Kopf zur Tür herein): Gu'n Abend, Herr Doktor. (Verschwindet, kommt mit einem Glase „Helles" zurück, das er auf den Tisch stellt.) Einen Brief vom Herrn Chefredakteur hab' ich hingelegt. (Ab.)

Merklein (setzt sich an den Tisch, trinkt, zieht ein eingewickeltes belegtes Brot aus der Tasche, beginnt zu essen, läßt sich zugleich zum Schreiben an): Die Nachtkritik! ... Was hab' ich doch eben gehört? Diese epochalen Musiktaten unserer Neutöner haften mit unerhörter Zähigkeit im Schmalze des Ohres. (Sieht den Brief, öffnet, stutzt, überfliegt.) Aha, ich hab's kommen sehn. (Liest.) „Sehr geehrter Herr Doktor, es wird in Ihrem Wunsche und Interesse liegen, wenn wir Ihre durch Oper und Konzerte immer mehr gesteigerte Last erleichtern und eine jüngere Kraft Ihnen an die Seite stellen. Herr Kommerzienrat Bergstein hat einen ihm warm empfohlenen jungen Musiker" — natürlich, Protégé von Frau Leontine — „jungen Musiker Dr. Ensheimer mit dem Referate betraut, vorausgesetzt, daß seine Berichte, die er Ihnen schon heute vorlegen wird, Ihre Billigung finden. Sein Eintritt wird erst am 1. Oktober stattfinden, doch wollten wir bereits am ersten April" — der 1. April heute, Donnerwetter, daran hab' ich noch nicht mal gedacht (verliert sich einige Sekunden in Erinnerung) — „am ersten April Ihnen von einer Veränderung Mitteilung machen, durch die selbstverständlich Ihre Position bei unserem Blatte nicht berührt wird." „Selbstverständlich" — das Wort widerwärtig

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wie der Brief. Position nicht berührt — das heißt Gehalt nicht geschmälert — aber der Erbe ist da mit den modernen Tendenzen — leise Mahnung zum Abgehen —; und diese Unverschämtheit, mir den Vertreter zu stellen, ohne mich zu fragen! Hätte doch einige tüchtige Leute vorschlagen können . . . Unerhört vom Herrn Chef! Doch, was kann er machen, muß nach der Pfeife des Herrn Besitzers tanzen, und der tanzt nach der Pfeife der Gattin! . . . Ensheimer — ganz unbekannter Name — vierhändiges Protektionskind — wette darauf. (Pause; beginnt wieder zu schreiben.) O Gott, was hab' ich doch eben im Konzert gehört? Wo ist denn das Programm? (Sucht in der Tasche. Es klopft.) Herein!

2. Szene

Ensheimer: Verzeihen Sie, wenn ich störe, Herr Professor . . .

Merklein: Doktor, wenn ich bitten darf. Ich bin nicht Professor . . . Musikprofessor . . . Dann sagen Sie schon gleich Kommissionsrat.

Ensheimer (verwirrt): Verzeihen Sie, Herr Doktor. Der Herr Chefredakteur hat mich ersucht, Ihnen einige Musikreferate zur gütigen Prüfung vorzulegen. Mein Name ist Dr. Ensheimer.

Merklein: Sehr angenehm. Wollen Sie nicht platzen? Sie sind uns von Herrn Kommerzienrat Bergstein empfohlen.

Ensheimer: Ja — ich verkehre bei ihm.

Merklein: Aber der kann doch nicht den Violinschlüssel vom Klavierschlüssel unterscheiden.

Ensheimer: Seine Frau Gemahlin ist kolossal musikalisch.

Merklein: Das heißt, sie sagt es.

Ensheimer: Sie spielt doch vorzüglich!

Merklein: Na, na — Sie spielen mit ihr vierhändig?

Ensheimer: Jawohl — wie wissen Sie?

Merklein: Ich dacht' es mir. Hab' auch mal mit Leontine vierhändig gespielt. Darf ich fragen, wo Sie promoviert sind?

Ensheimer: In Heidelberg.

Merklein: Und welches Thema behandelte Ihre Dissertation?

Ensheimer: Über die Emphyteuse im kanonischen Recht.

Merklein: Wie . . . Sie sind Jurist? Nicht Musikforscher?

Ensheimer: Ich habe nebenbei immer Klavier gespielt und mich jetzt ganz auf die Musik geworfen.

Merklein: Und der Referendar?

Ensheimer: Ausgeschlossen! Ich habe das Jus aufgegeben. Auf die Dauer konnte das trockene Studium meiner Kunstbegeisterung nicht genügen.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Merklein: So so ... Und glauben Sie, daß Ihre musikalische Vorbildung genügt, um den verantwortungsvollen Beruf des Kritikers zu erfüllen?

Ensheimer: Ich habe immer kolossal viel Konzerte und Opern besucht. Außerdem habe ich mich schon seit Jahren als Vertreter Ihres Herrn Kollegen vom „Abend" etwas eingearbeitet; er hat mich wärmstens empfohlen.

Merklein: So ... der ... Na, woll'n mal sehn. Was haben Sie denn Schönes gebracht?

Ensheimer: Ich habe einen Konzertbericht, eine Kritik über die „Elektra" von Strauß und selbstverständlich über eine Wagner-Oper.

Merklein (zuckt zusammen): Wissen Sie, was Wagner mit Schopenhauer gemein hat?

Ensheimer (verwundert): Selbstverständlich ... Pessimismus ... Buddhismus ...

Merklein: Ne, ne ... Den Abscheu vor dem Wortungetüm „selbstverständlich". Na, das nur nebenbei. Lassen Sie doch mal lesen.

Ensheimer: Hier über die „Götterdämmerung" ... Opernhaus.

Merklein (liest): Hm ... nicht übel ... kommt mir etwas bekannt vor ... Anleihe bei Chamberlain ... Was ist das? „Gelegenheit, zu den Weingartnerschen Wiener Kürzungen Stellung zu nehmen ... Nornenszene ... Waltrautenszene ... unleugbar zu lang" ... (Ärgerlich): Man soll mit euren Bärten zum Barbier!

Ensheimer: Wie meinen?

Merklein: Kennen Sie Hamlet? Na, nur weiter. „Zwischen dem ersten und dritten Akte hatten wir noch Zeit, in der Singakademie ein Konzert des Pianisten Müller-Kalau zu hören". Donnerwetter, Herr, das bringen Sie fertig, da beneid' ich Sie. Mitten in die Götterdämmerung hinein!

Ensheimer: Aber die kenne ich ja auswendig. Ich wollte ja nur Hüpfler aus Breslau hören, der als Siegfried gastierte.

Merklein (zuckt): „Gastierte" ... Schrecklich.

Ensheimer: O nein! Er ist zweifellos sehr talentiert.

Merklein (zuckt): „Talentiert" ... Furchtbar ... Na, also gehn wir mit Ensheimer zur Sinkakademie (liest). „Müller-Kalau ..." „neue Werte der Pianistik schaffen ..." „Die Finger strecken sich im leichten Schmiß, um federleicht unter Einbeziehung des jeweiligen Gewichts in die Tasten zu fallen. Oder sie fühlen sich fort, schleichen, kriechen, wischen". Hahaha, sehr scherzhaft. Sie sind entschieden sehr talentiert!

Ensheimer (geschmeichelt): Das hat mir Frau Leontine auch gesagt, als ich es ihr vorlas.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Merklein (liest): „Das Orchester zeigte sich in bester Form; kein Wunder, da Herr Mickrich am Pulte stand". Was tat er denn da?

Ensheimer (versteht nicht, lacht).

Merklein (grimmig): Das ist diese verdammte Ziererei unserer précieux ridicules von heute. Es ist nicht vornehm zu sagen: Herr X dirigierte, Herr Y spielte die Orgel, sondern „an der Orgel saß Herr Y", als wenn er dem Organisten die Noten umschlug. So eine von euren modischen Kritiken kommt mir immer vor wie die „Wallfahrt nach Kevelaar": „Am Pulte stand der Meier, am Flügel saß der Cohn".

Ensheimer: Haha, sehr witzig! Das ist Merkleinscher Stil!

Merklein: Mir ist es gar nicht zum Lachen. Glauben Sie, es wird mir Vergnügen machen, Ihnen die Brillanten wegzustreichen wie Ihrem Ahnherrn?

Ensheimer (versteht nicht, lacht): Wünschen Sie noch das Referat über die „Elektra" zu hören? Ich glaube, es ist mir gut gelungen.

Merklein: Na, dann schießen Sie mal los! (Für sich.) „Der Art ja versiehst du dich besser".

Ensheimer (liest): „Die Musik der Moderne vermag es, in feinster Differenzierung aller Nervenschwingungen die alten Werte umzuwerten, alle Sehnsüchte und Gehrungen in uns restlos auszulösen . . ."

Merklein: Das versteh' ich nicht. Wie kann man Gährung auslösen? Waren Sie denn auch Chemiker?

Ensheimer: Verzeihung, nicht Gährungen, sondern Gehrungen, soviel wie Begehrungen, Begierden.

Merklein: Ach so! (Wütend) Schopenhauer spricht einmal von dem „Lumpen-Jargon der Jetztzeit" . . .

Ensheimer (verletzt): Herr Dr. Merklein, ich muß doch sehr bitten . . .

Merklein: Entschuldigen Sie. Ich habe Sie ja nicht gemeint, sondern nur Ihre Vorbilder. Ich werde jetzt kein Wort mehr sagen. Also lesen Sie nur weiter.

Ensheimer: „Es ist das moderne Orchester, das die Stimmen zu seinen Helfern, seinen Farben, seinen Dynamiken befiehlt; phantastische Blumen wachsen aus diesem Orchester auf, groteske Tiere mit Menschenseelen, ein mysteriöses Aquarium, Symbolismen zwischen Juwelen und Blut, Blut und Haar, Haar und Landschaft, Parfüms aus Pariser Flacons und Erdgerüche aus den Tagen der Schöpfung, teuflische Libellentriller und überlange Negerarme, Curtisanenlüste und hieratische Stilisierungen: kein Theater des Glaubens, wie im Parsifal, sondern eine neue religiöse Romantik, die wie ein scharfer Holzschnitt, an Gemüte reich, die deutschen Hörner aus dem Orchester wachruft . . ."

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Merklein (hat schon immer Grimassen geschnitten, ruft jetzt plötzlich): O Gott! Verzeihen Sie, ich bin nicht wohl. (Läuft hinaus.)

3. Szene

Ensheimer (allein): Unverschämter alter Pedant! Ich dachte es mir, daß ihn meine Wertung der „Elektra" ärgern würde. Nach seiner Schimpferei über die „Salome" war es zu erwarten. Ich werde aber Leontine erklären, daß ich nicht der Schulbube dieses Trunkenbolds sein will. Das müßte doch nicht allzu schwer sein, einen rückständigen Wagner-Fanatiker, der die modernen Errungenschaften der Musik leugnet, abzusägen. Wenn ich nur erst engagiert bin!

4. Szene

Merklein (mit einem frischen Glas Bier): Verzeihen Sie, es gibt Dinge, die mir physische Übelkeit erregen. Sie können da nichts dafür, was dem Ein' sien Uhl, ist dem Annern sien Nachtigall. Ich muß nun schon so verbraucht werden. Aber ich weiß: in dem Stil sind Sie mir über, wie Bräsig sagt. Als ich vor 23 Jahren hier Musikkritiker wurde, schrieb man noch ganz altmodisch; Nietzsche war noch nicht erfunden, der euch alle auf dem Gewissen hat.

Ensheimer: Dreiundzwanzig Jahre schreiben Sie schon für dies Blatt! Kolossal!

Merklein: Eigentlich noch viel länger. Heute sind es gerade 40 Jahre, daß ich meine erste kritische Heldentat für unsere Zeitung verrichtete.

Ensheimer: Vierzig Jahre? Unmöglich! Da müssen Sie doch unglaublich jung als Musikreferent angestellt worden sein.

Merklein: Angestellt war ich auch nicht; es war nur ein einmaliges Referat: einmal und nicht wieder!

Ensheimer: Das klingt ja höchst rätselhaft. Darf man Näheres erfahren?

Merklein: Warum nicht? Ich erzähle die Sache selten — aber Ihnen, meinem präsumptiven Thronfolger, kann sie vielleicht nützen; und dann, heute, am 1. April, der damals über mein Leben entschied, mag der Alte wohl mal redselig werden. Nehmen Sie an, ich schicke Sie in den April, und glauben Sie so viel Sie wollen.

Ensheimer: Oh, ich bitte Sie, Herr Doktor.

Merklein (nach einem tiefen Schluck): Ich kam mit 18 Jahren als Student nach Berlin. Daneben hatte ich Musikunterricht bei Rumbrecht. Er war der Bruder meiner Mutter, bemerkte mein großes Talent zur Musik und unterstützte mich auch sonst, da er meine geringen Mittel kannte. Ich trat dem alten Junggesellen und gefürchteten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kritiker nahe, er gewann mich lieb. Hin und wieder betraute er mich auch schon bei unbedeutenden Gelegenheiten mit seiner Stellvertretung im kritischen Fach. Da ich wie er unsere Klassiker verehrte, war keine Differenz zu befürchten.

Ensheimer: Aber er galt doch für den grimmigsten Wagnerfeind in der Berliner Presse? „Lohengrin—frostiges Tongewinsel" —

Merklein: Das focht mich nicht an. Was wußte ich von Wagner? In meiner kleinen Heimatstadt hatte ich den Tannhäuser gesehen und war sehr begeistert. Aber mein Respekt vor dem Onkel hatte nie einen Widerspruch aufkommen lassen. Ich ging ganz in Beethoven auf — damals. Auch von der Erregung in Berlin Anfang 1870, als das Opernhaus „Die Meistersinger" aufführen wollte, blieb ich unberührt. Ich hatte nur immer gehört, daß Wagner neuerdings so tolles Zeug schriebe, daß selbst seine Verehrer an ihm irre geworden. Da, am 31. März in der Klavierstunde, sagte mir plötzlich Rumbrecht, er hätte soeben die Nachricht erhalten, daß sein alter Vater im Sterben liege; er müsse sofort zu ihm abreisen. Ich solle die Kritik über die morgen stattfindende erste Meistersinger-Aufführung für ihn schreiben, mich aber möglichst auf den nüchternen Bericht über die Leistungen der Sänger und das Verhalten der Hörer beschränken; über die Musik seien ja die Akten geschlossen.

Ensheimer: Sehr interessant! Ich ahne etwas.

Merklein: Das ist nicht schwer. Ich erlebte die berühmte, berüchtigte Aufführung. Was ich an jenem Abend fühlte, kann ich noch heute nicht beschreiben. Es war ein sonderbares Gemisch von Staunen, Widerspruch und Entzücken. Das Vorspiel kam mir entsetzlich wüst vor; die Worte ganz zu verstehen, bemühte ich mich vergeblich, das Orchester erschien mir oft störend, lärmend, unverständlich. Aber plötzlich vergaß ich das alles, ich vergaß, wo ich war, ein unnennbarer Zauber nahm mich gefangen. Ich sang mit dem Ritter, den Niemann stolz und edel gab; ich tanzte mit den Lehrbuben, ich verliebte mich in das Evchen der Mallinger. Dann aber im zweiten Akte umrieselte mich das Weben der Johannisnacht, und der herrlichste Sachs, den ich je gesehen, Franz Betz, hatte es mir angetan. Und als dann zum Schluß neben mir im Publikum Unruhe, Lärm, lautes Toben entstand, wußte ich zuerst nicht, was das bedeutete; dann hätte ich dreinschlagen mögen, wie dort auf der Bühne die Nürnberger ... Aber was war das alles gegen den Eindruck des dritten Aktes! Dies wüste Orchester schien mir mit einem Male voll Melodie und Wohllaut, auf der Bühne folgte eine Schönheit nach der andern; und nun die Festwiese ... Na, genug! Als der Vorhang fiel, wußte ich ... nein, nichts wußte

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ich, ich saß wie berauscht, wie entrückt. Dann, als gezischt wurde, klatschte ich wie besessen und erregte großen Unwillen.

Ensheimer: Aber dann Ihre Kritik!

Merklein: Glauben Sie, daß ich daran dachte? Zuerst lief ich eine Stunde umher, dann ging ich zu Siechen, den Durst zu stillen. Dort gab es Streit und Erregung an den Tischen der Musiker. Ich setzte mich irgendwo in eine Ecke. Ein Mann saß da, der mir bald erzählte, er sei auch im Opernhause gewesen, aber wegen Lärmens hinausgewiesen worden. Ich war entrüstet: „Was hat Ihnen denn das Werk getan?" „Gar nichts," erwiderte er, „ich bin ganz unmusikalisch. Ich bin heute hier angekommen, der Portier im Hotel sagte mir, es gebe abends im Theater große Keilerei, er hätte noch für drei Taler einen Galerieplatz. Ich zahlte das Sündengeld und wollte nun dafür doch etwas haben!"

Ensheimer: Hahaha. Aber die Kritik!

Merklein: Kommt schon! Mir fiel erst allmählich ein, daß ich schreiben solle. Nachtbericht gab's damals noch nicht — Gott sei Dank! Aber ich hatte keine Ruhe zum Schlafen. Zu Hause schrieb ich die Nacht durch. Alles, was ich erlebt hatte, mußte vom Herzen runter. Was gab ich für Torheiten von mir! Da war z. B. der Beckmesser. Ob er nun zu karikiert gegeben worden: ich schimpfte auf diese Prachtfigur! Aber alles in allem — es war doch wohl ein großer Jubel, den ich ausströmte. Und besonders: ich hatte das Deutsche und Ächte stark gefühlt. Das lag wohl damals in der Luft, vier Monate vor Metz und Sedan; und Bismarcks Geburtstag war's auch! Ich sagte also ganz frei, daß Wagner hier ein unvergängliches nationales Kunstwerk geschaffen, das jeden guten Deutschen begeistern müsse.

Ensheimer: Aber fürchteten Sie Rumbrecht nicht?

Merklein: Eigentlich nein! Es kam mir wohl der Gedanke, daß er andrer Meinung gewesen. Aber er hatte das Werk ja nicht gesehen! Er, den ich so verehrte, er wäre sicher doch von vielem ebenso hingerissen gewesen, wie ich. Und dann — ich hatte doch so etwas in mir, was mir zurief: Du mußt gegen die Rüpel, die gezischt und getobt haben, mit allen Anständigen zusammen Zeugnis ablegen.

Ensheimer (vergnügt): Und nun kam der Onkel zurück!

Merklein: Ja, er kam. Aber zuvor hatte es schon auf der Redaktion merkwürdige Blicke gegeben, als ich mein Elaborat hinbrachte. Vielleicht hatte ich es nur der strikten Weisung Rumbrechts zu danken, daß es gedruckt wurde. Dann hörte ich überhaupt nichts mehr, denn ich lebte sehr eingezogen. Drei Tage später erschien der Onkel auf meiner Bude, zum ersten und letzten Male. Ich erkannte ihn kaum, so

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

wütend war er. Er tobte förmlich und gönnte mir tausend Ehrentitel, von denen „grüner Junge“ refrainartig wiederkehrte. Natürlich war es aus mit Musikunterricht und Unterstützung; ich habe ihn nie mehr gesprochen. (Pause.) So und nun wissen Sie alles.

Ensheimer: Aber gestatten Sie, Herr Doktor: wie konnten Sie denn an unserer Zeitung der Nachfolger Rumbrechts werden?

Merklein: Ach, da liegen ja 15 Jahre zwischen. Als Rumbrecht starb, hatten die Dinge sich geändert; er war die letzte Säule jener aufrechten Berliner Wagnerfeindschaft, die mir fast mehr imponiert als heute die Gleichgültigkeit oder der Mode-Enthusiasmus derer, die das Mäntelchen windgerecht gehängt haben.

Ensheimer: Aber heute schwärmt doch jeder für den Meister, das ist doch selbstredend!

Merklein (zuckt): Selbstredend . . . (Leise.) Wer ihn selbst redend gekannt hat, mochte wohl noch etwas mehr tun, als nur schwärmen.

Ensheimer (versteht nicht, Pause): Darf ich nur noch das eine fragen, wie Sie, verehrter Herr Doktor, dann doch noch Musiker und Kritiker geworden sind?

Merklein: Das hat er auch verschuldet.

Ensheimer: Wer . . . er?

Merklein: Wagner.

Ensheimer: Wie?

Merklein: Ja, die Sache hatte noch eine Fortsetzung. (Tiefer Schluck.) Ich zog also den Musiker aus, büffelte tüchtig, um mein Staatsexamen zu machen. Daneben allerdings, in jeder freien Minute, studierte ich mit heißem Bemühen Wagners Werke. Das waren unvergeßliche Stunden, als mir jene strahlende Welt von Schönheit und Herrlichkeit aufging. Und dann drang in meine Stille plötzlich der Ruf: Wagner kommt nach Berlin. Ein Jahr war verflossen, wieder war es April, aber was lag dazwischen — der Krieg und die Kaiserkrönung! . . . Ein Freund fragte mich, ob ich das Festmahl mitmachen wolle, das im Hotel de Rome für Wagner stattfinden würde. Ich mochte zuerst nicht, und als ich dann doch von der Sehnsucht gezogen wurde, den heimlich Vergötterten zu sehen, setzte ich mich in die entfernteste Ecke der Tafel und ließ die andern reden und jubeln. Erst als er selbst sprach, horchte ich auf und sog jedes seiner tiefen und ernsten Worte in mich. Dann schritt er an den Tafeln entlang und redete alte Bekannte an. Alles drängte sich um ihn, ich saß einsam. Da plötzlich ist es mir, als wird mein Name genannt, ich schrecke auf, ein Vorstand eilt zu mir: der Meister hätte nach mir gefragt. Alles Blut schoß mir zu Herzen, ich weiß nicht, wie ich zu ihm gestolpert bin.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ensheimer: Aber das ist ja kolossal interessant! Was sagte er denn?

Merklein: Na, der Anfang war merkwürdig genug. „Also so sieht der Herr aus, der meinen Beckmesser schlecht macht! Und ist doch selbst so ein Merkerlein, der Merklein!" Ich hatte die Empfindung einer kalten Dusche. Und doch, im Tone der Stimme, im Ausdruck der Mienen lag etwas, das den tadelnden Worten widersprach. „So jung und schon so verderbt! Musikkritiker! Ihr treibt da ein sauberes Handwerk! — heißt's nicht so im Figaro?" Ich wollte etwas erwidern, ich stotterte. Aber ich merkte bald, wie er's meinte. Er dankte mir für meine Meistersinger-Kritik, die man ihm geschickt hatte. Unter vielen scherzhaften Wendungen kam er doch unmerklich zu ernsten Worten. Er sprach über die Kritik, über die falsche mit ihrem feigen „Doch" und „Aber", über die gute, die mit gesundem Gefühl und liebevollem Verstehen an eine neue Sache herangehe. Er kam auf sein großes Unternehmen zu sprechen, er lud mich ein, den Vorstellungen in Bayreuth beizuwohnen: Leute wie mich könne er brauchen. Ich hörte alles wie im Traume, was er sagte. Mir war zuerst, als wenn alle Gasflammen sich um mich drehten. Dann aber sah ich nur noch sein Auge und sein Mienenspiel, so wunderbar leuchtend und ausdrucksvoll, so beweglich und charakteristisch, daß kein Bild auch nur entfernt eine Vorstellung davon geben kann. Ich war wie fasziniert, bis er endlich sich unterbrach: „Aber Sie sagen ja gar nichts?" Was sollte ich sagen? Ich fühlte mich beschämt und merkte die neidischen Blicke der andern, die sich über das lange Gespräch mit dem Neuling wunderten. Ich hatte das Gefühl, ihm die Hand küssen zu müssen. Er aber, vielleicht so etwas fürchtend, gab mir die Hand: „Auf Wiedersehn, Merkerlein, bei der Grundsteinlegung!" (Wendet sich ab, trinkt aus, Pause.)

Ensheimer: Aber das ist ja fabelhaft interessant. Wo ist denn das veröffentlicht?

Merklein: Veröffentlicht? So was trägt man doch nicht auf die Straße! Zwar umdrängte man mich und wollte wissen, was denn der Meister so lange mit mir gesprochen. Aber ich lächelte nur und lief hinweg. Es war mir, als sei ich plötzlich ein neuer Mensch geworden, als sei ich fürs Leben geweiht. Diese Güte verdienen, bekennen, kämpfen, wahr und dankbar sein — das gelobte ich mir.

Ensheimer: Und Sie haben es gehalten! Sie haben gekämpft!

Merklein: Viel zu wenig, mein Lieber. Das weiß ich genau.

Ensheimer: Haben Sie denn den Meister nochmals gesprochen?

Merklein: Wie oft noch! Er vergaß keinen, der ihm treu blieb. Doch

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

das ein andermal. Es ist spät geworden. (Er rüstet sich zum Gehen.) Kommen Sie noch zu Siechen mit?

Ensheimer: Nein, ich möchte mein Referat noch ein wenig feilen.

Merklein: Das ist recht. Eine Jungfern-Kritik muß man mit Liebe behandeln.

Ensheimer: Aber unrecht ist es doch, Herr Doktor, daß Sie jene packende Szene nicht veröffentlichen. Oder warten Sie damit bis zur zentenaren Aktualität von 1913? Was würde das für ein sensationelles Feuilleton geben!

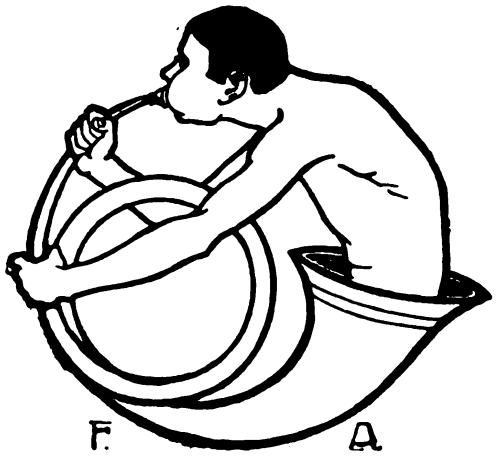
Merklein: Wollen Sie es schreiben?

Ensheimer (glänzt): Oh . . . Das wäre doch zu freundlich!

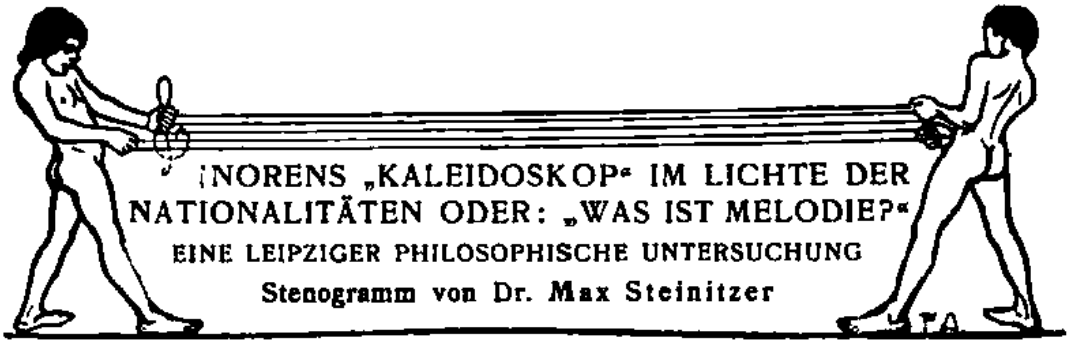
Merklein: Na, ich werd' es Ihnen testamentarisch vermachen. Gute Nacht, Herr Kollege! (Ab.)

Ensheimer: Fossiler Gefühls-Athlet! Werd' ihm die Ironie schon abgewöhnen! (Setzt sich zum Schreiben, gähnt.) Amüsant ist die Sache gerade nicht! (Beginnt aus seinem Konzept abzuschreiben.) „Die Musik der Moderne vermag es, all' unseren Sehnsüchten eine feinste Differenzierung der Nervenschwingungen auszulösen, alte Werte umzuwerten, die Instinkte der Jetztzeit restlos auszuschöpfen; und wenn nun gar ein Ganzgroßer, ein Allergrößter für die Psyche der modernen Seele eine persönlichste Note mitbringt . . ."

(Vorhang)



Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



INORENS „KALEIDOSKOP“ IM LICHTE DER NATIONALITÄTEN ODER: „WAS IST MELODIE?“

EINE LEIPZIGER PHILOSOPHISCHE UNTERSUCHUNG

Stenogramm von Dr. Max Steinitzer

Ort und Zeit: Privatmittagstisch von Studenten und Konservatoristen bei der Witwe Pflaumchen. Herbst 1908.

Allfreßku: Griesgott, Herrän! Also „Kaleidoskop“ is von Reichsgericht hiesiges freigegebän!

Tramplhuber (verbissen): Da freut sich der Balkanmensch, weil einer was hat stehlen dürfen. Oder war die Melodie, wegen der's gerichtlich beschlagnahmt war, vielleicht nicht 's Heldenthema von Strauß und ist's nicht verboten, Melodieen abzuschreiben, edler Omnivore?

Allfreßku: Ist sich verboten, liebe Trampelubär, aber ist freigegeben, weil Thema ist nicht Melodie und Gesetz schützt nur Melodie. Thema, was ist nicht Melodie, darf stehlen jedär Mänsch!

Tramplhuber (zornig): Warum ist nicht Melodie?

Allfreßku: Weil Sachverständige haben erklärt.

stud. Printäppel (sehr bedächtig): Wann ma's aso aahört, do mecht' ma als saage, es is à Melodie, ond es is aach wieder koi Melodie. Bei ons in Steunheum wärd'sch als' nit als Melodie aag'sehe werde.

Fröschköpény: Ihr Daitsche seid schon särr komplizierte Leit. Ein Jahr habt's ihr jetzt glücklich beraten, ob Heldenthema is Melodie oder nicht. Bei uns in Ungarn wäre gewesen kürzer und ainfacher. Wir hätten sofort gebildet Aktiengesellschaft, Stammkapital nominäll zwei Millionän, eingezahlt fünfzig Gulden, die man Lithographen schuldig bleibt für Druck von Aktien. Dann geht ain Vertrauensmann zu Richter zweiter Instanz und sagt ihm: Bruder, hier hast du fünfzig Stück Aktien unsrer Kaleidoskopobeföttelkereschkédäsch. Wird Komposition freigegeben, wirst du Aktien bald gut verkaufen; bleibt verboten, so kannst du in deine Wohnung kleines buen retiro damit austapezieren.

Strippsokotopulow: Is bei uns noch einfachär. Da findet schon Richter erster Instanz bei Kaffee Zettel: „Willst du Kinder zu vaterlosen Waisen machen, so verbiete Kaleidoskoputschki-Seleninu! Mit oller Hochachtung das Komitee“. Richter gibt dann Sache heraus.

Stanggassinger: Wenn man so was hört, dankt man Gott, daß man Österreicher ist.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stud. v. Dedemann (lächelnd): Gewiß, wenn ihr etwas beschlagnahmt, gebt ihr nichts mehr heraus als höchstens ein Memorandum darüber, warum ihr's nicht herausgebt.

Tramplhuber (mit verhaltenem Ingrimm): Bei uns in Bayern hätt' ma einfach 'n Herr'n Coperator g'fragt. 's wär eh' kein Schad, wanns 'n ganzen Strauß verbieten täten!

v. Üllwitz: Es — l —

Tramplhuber: Herr v. Üllwitz!

v. Üllwitz: Pardon, ich wollte eben nur sagen: Es l—iebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen.

v. Dedemann: Es ist wirklich ein hohes Glück, nicht-wahr, lieber Üllwitz, daß wir nicht bei denen da unten leben. Bei uns, Gott sei Dank —

Stanggassinger: Kennt ihr die G'schicht', wo der Mann mit die Schildkröten —

v. Üllwitz: Mit den Schildkröten.

Stanggassinger: Mein' ich ja; wo der Mann mit die Schildkröten auf der Eisenbahn fahren will und soll zuerst ein Hundebillet dafür nehmen, bis der Stationschef zum Schalterbeamten sagt: Was machens denn, Insekten sind ja taxfrei!

v. Dedemann (erstaunt): Pardon, wir sprechen doch vom Kaleidoskopverbot!

Stanggassinger: Ich ja auch die ganze Zeit. Ich mein', der Noren und sein Verleger müssen sich grad' so vorkommen wie der Mann mit die Schildkröten.

v. Üllwitz: Mit den —

Stanggassinger: Ach, geb'ns doch schon Ruh! Der Gerichtshof hat ja übrigens auch erklärt, wenn ich dem Nachbar von seiner Leitung elektrischen Strom abzapf', so ist das kein Diebstahl, weil das keine bewegliche Sache ist. Also was in zehn Sekunden um die ganze Erde herumgeht, nennen die noch nicht beweglich. Dagegen ist neulich ein altes Automobil, das notorisch durch keinerlei Bemühung mehr vor- oder rückwärts zu bringen war, als „bewegliche Sache" gepfändet worden. Die Juristen haben einfach andre Begriffe als wir.

Tramplhuber (ärgerlich): Ihr Wiener räsonnierts doch schon über alles. Wenn sie keine andern Begriffe hätten, braucht' man doch nicht erst lang Jus zu studieren! Man redet übrigens nicht von Dingen, die man nicht versteht!

Stanggassinger: Dann mußt du in ein Trappistenkloster!

Tramplhuber: Esel!

Stanggassinger: Tramplhuber!

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tramplhuber: Bitte, keine Beleidigung!

Fröschköpény: Ober schaut's, Kindär, streitets euch doch schon nicht!

Stanggassinger: Wir sind ja ganz einer Meinung; jeder denkt, ich bin der G'scheitere.

v. Üllwitz: Ich will euch die Sache einmal philosophisch auseinandersetzen.

Tramplhuber: O Gott, mein Schädel! Nur keine Philosophie! Philosophische Sätze sind entweder falsch oder selbstverständlich.

v. Üllwitz: Die Sache ist diese. Melodie ist nichts Absolutes, sondern eine Folge von Tönen, die als ein innerlich Zusammenhängendes verstanden werden. Auf dem Verstandenwerden liegt der Nachdruck. Wenn nun das Kunstverständnis in der Zentrale, ich meine in Berlin, hoch genug entwickelt ist, um in einem bestimmten Fall diesen Zusammenhang zu erkennen, so ist damit noch nicht gesagt, daß hier in der Provinz —

stud. Pfläumchen: Nu is aber heechste Zeit, daß Sie aufhären!

stud. Käppele: Jetz i hab' sechs Semeschter in Tübinge studiert, aaber i muß scho saage —

v. Dedemann: Verzeihung, lieber Üllwitz, es ist höchst töricht, über die Entscheidungen des höchsten Gerichtshofs sich ein Urteil anzumaßen.

Tramplhuber (still wütend): Der Herr ist von der Unfehlbarkeit seiner Behörden durchdrungen. Wenn heute in Preußen der Storch für das erste Säugetier erklärt wird, will er schon morgen keine Kuhmilch mehr zum Kaffee!

Stanggassinger: Aber Recht hat der Bruder Preuß' diesmal, Tramplhuber. Glauben denn Sie revolutionärer Bajuvare, dort schwätzt einfach jeder so daher wie wir hier?

v. Dedemann: Schutzmann! — Aber im Ernst, meine Herren, wenn wir den Sachverständigen nicht mehr glauben, hört überhaupt jede Diskussion auf.

Stanggassinger: Wenn Sie sich den rechten Fuß verstaucht haben, und der Fachmann schient Ihnen den linken Arm —

Tramplhuber (still und edel): Oder wenn ich, als Autorität in dem Fach, Ihnen eine Dachrinn' an' Schädel hau' und behaupt' hernach, das war keine Watschen —

v. Dedemann (etwas unbehaglich): Nanu, seien Sie friedlich, lassen Sie die Kirche im Dorf, machen Sie die Ferde nich' scheu!

Käppele: I haab' sechs Semeschter in Tübinge —

v. Üllwitz: Wir wollen sachlich bleiben. Die Melodie also ist nichts Absolutes, sondern, wie alles in der Kunsttheorie, ein stetig sich entwickelnder Begriff. Speziell Strauß aber hat durch seine Kom-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

positionspraxis diesen Begriff erweitert; es ist also nicht angängig, in bezug auf eine Melodie von ihm den Begriff in einem engeren Sinne, als eben dem durch ihn erweiterten, anzuwenden.

Stanggassinger: Also jetz' wiss'n mer's. A Melodie von Strauß is a Melodie von Strauß. Und nicht etwa von Lehàr. Dafür muß einer bis von Rostock herg'fahrn sein und in Leipzig Philosophie studieren.

Tramplhuber (düster): Furchtbarer Mist, dieses G'schwätz!

v. Dedemann (entrüstet): Ich nehme mir denn doch die Freiheit —

Stanggassinger: Ach was, renommieren's nicht, Sie Konservativer! Sie nehmen sich höchstens eine Portion Sauerkraut.

Tramplhuber (finster): Ich werd' euch gleich beweisen, daß das Heldenthema a Melodie is. Seid so freundlich und singt's einmal streng im Viervierteltakt: M-ta-ta, und M-ta-ta! — So jetz' paßt's auf. Ihr singt leis M-ta-ta, und ich sing' dazu das Heldenthema! (Es geschieht.)

Stanggassinger (sehr erstaunt): Freilich is eine Melodie! Wer's nicht glaubt, braucht bloß M-ta-ta dazu zu singen. Dann merkt er's.

Tramplhuber (trübe): Wenn er kein Ochs is.

v. Dedemann: Ich bitte sehr; wenn wir der Sache näher kommen wollen, müssen wir unterscheiden zwischen der ratio cognoscendi und der ratio essendi, dem Grunde des Erkennens und dem Grunde des Seins.
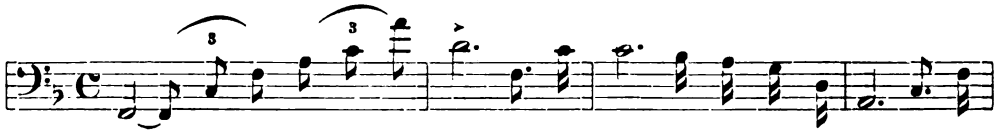
Käppele: I haab' sechs Semeschter —

Stanggassinger: Der Blödsinn erreicht den Kulminationspunkt.
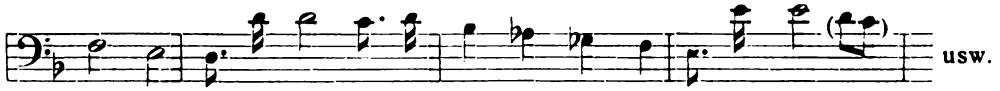
v. Üllwitz: Ich bitte um Ruhe!

v. Dedemann: Das heißt, Sie haben das Wesen der Substanz, also in diesem Falle der Melodie, an einem bloß hinzugetretenen Accidens, dem M-ta-ta, erkannt. Niemals aber kann ein solches zufälliges Accidens den Wesensgrund der Substanz ausmachen.

Tramplhuber: Habt's es g'hört? Folglich is' wurscht, ob ihr M-ta-ta dazu blöckt oder nicht. Melodie ist Melodie auch ohne euch: (Singt nach der Weise des Heldenthemas:)



Strauß ist ein gro-ßes Ge - nie, a - ber ganz oh - ne Me - lo - die. O, so



usw.

hört Franz Le-har an! Das ist doch noch ein ganz an-drer Mann!

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ein Schutzmann (durchs Fenster): Die Melodie ist ja recht scheen, meine Herren, aber ich mechte doch bitten, daß die Herren etwas biano sängen.

v. Dedemann: Aber es ist ja keine Melodie, lieber Herr Sergeant!

Schutzmann: Ei, die Herren sind heide gut aufgelegt. (Schelmisch) Wenn's geene Melodie wär, gennden Sie's ja doch nich singen!

v. Üllwitz (ängstlich): Bitte, machen Sie schnell das Fenster zu!

v. Dedemann (verwundert): Weshalb denn?

v. Üllwitz: Wenn es ein Schutzmann auf seinen Diensteid nimmt, daß das Thema eine Melodie ist, so wird Kaleidoskop nachträglich doch noch verboten.

Tramplhuber. Es — l —

v. Üllwitz (erstaunt): Herr Tramplhuber!

Tramplhuber: Pardon, ich hab bloß sagen wollen: Es l—ebe die deutsche Gründlichkeit!



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Berlin W 8, den 1. Januar 1919

Dank der großartigen Stiftung des Herrn Walther Stolzing ist heute nach längeren sorgfältigen Vorbereitungen der „Deutsche Musikverlag" eröffnet worden. Er will allen ernsten deutschen Tonsetzern die Möglichkeit der Drucklegung ihrer Werke bieten und ihnen zugleich zu Aufführungen verhelfen.

Zu letzterem Zwecke sind folgende Vorkehrungen getroffen:

1. Nach Vereinbarung mit der Tragischen Oper und dem Richard Wagnertheater in Berlin, den Stadttheatern zu Breslau, Köln, Frankfurt a. M. und Hamburg, den Komischen Opern zu München und Wien können alljährlich bis 20 den Abend füllende neue, im „Deutschen Musikverlag" erscheinende Opern erstmalig aufgeführt werden.

2. Ebenso ermöglicht ein Abkommen mit hervorragenden Chorvereinen in Berlin, Hamburg, Frankfurt a. M., Düsseldorf, Köln und Leipzig, wenigstens zehn größere Chorwerke unseres Verlags zur Aufführung zu bringen.

3. Zur Aufführung größerer Orchesterwerke haben wir uns das Berliner Philharmonische Orchester für alle Donnerstage im Winter (nebst drei Proben für jede Aufführung) gesichert und gleichzeitig von einer Anzahl der hervorragendsten Kritiker das Versprechen erhalten, daß sie an den Donnerstagen unsere Konzerte, die im Beethovensale zu niedrigen Eintrittspreisen, und zwar ohne Ausgabe von Freibilletten stattfinden werden, ausschließlich besuchen wollen.

4. Für den Vortrag der bei uns erscheinenden Kammermusikwerke haben wir u. a. das Brüsseler, das Marteau- und das Klingler-Quartett, sowie eine große Anzahl anderer Vereinigungen und einzelne Künstler gewonnen, die auch der Propaganda unseres übrigen Verlags (Lieder, Klavier-, Violin- usw. Stücke) sich widmen werden.

Des weiteren machen wir bekannt:

Ausgeschlossen von unserem Verlag sind Operetten, Humoristika, Couplets, Salonstücke, Werke für Zither- und Männerchöre leichteren Kalibers.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zur Prüfung der eingehenden Manuskripte stehen hervorragende Kräfte in größerer Anzahl zur Verfügung. Auch behalten wir uns vor, ehe wir uns für die Verlagsübernahme entscheiden, eine öffentliche Aufführung des betreffenden Werkes zu veranstalten. Größerer Umfang, schwierige Drucklegung und ähnliche Gründe sind bei uns für Ablehnung eines Werkes nicht maßgebend, nur der Talentlosigkeit und seichtem Ohrengeklingel versperren wir den Eingang in unsern Verlag.

Die Ausstattung unserer Verlagserzeugnisse soll nicht luxuriös, sondern bei aller Einfachheit gediegen und geschmackvoll sein. Partituren und Orchesterstimmen werden wir in der Regel nur autographieren lassen. Trotz der jetzigen hohen Herstellungskosten werden wir bemüht sein, unsere Verlagswerke zu möglichst niedrigen Preisen auf den Markt zu bringen. So wird ein Klavierauszug einer abendfüllenden Oper mit Text höchstens 10 Mk., ein Klavierquintett höchstens 5 Mk., ein Klaviertrio 3 Mk., eine Violinsonate 2 bis 3 Mk., eine Klaviersonate 1 bis 2 Mk., ein Heft mit drei Liedern (einzelne Lieder veröffentlichen wir nicht) 1 Mk. netto kosten.

Wer bei uns etwas veröffentlichen will, muß Mitglied der Genossenschaft Deutscher Tonsetzer werden.

Kommissions-Verlag übernehmen wir grundsätzlich nicht.

Honorar zahlen wir bei der Veröffentlichung nicht. Dagegen erhalten die Komponisten, bzw. deren Erben, solange die Werke geschützt sind, alljährlich die Hälfte des durch den Verkauf erzielten Betrags, und zwar ohne Rücksicht darauf, ob die Herstellungskosten gedeckt sind. Honorarfrei bleiben die Partituren und Stimmen von Opern, Chor- und größeren Orchesterwerken, da den Autoren dafür Gewinn aus dem Aufführungsrecht zuwächst, dagegen erhalten sie die Hälfte des Ertrags der Klavierauszüge, Potpourris und der einzelnen Stücke aus Opern.

Von jedem der bei uns erscheinenden Werke erhält der Autor zehn Freiexemplare mit Ausnahme der Partituren, Orchester- und Chorstimmen von größeren Werken, doch wird er immer eine Partitur und kann sogar bis zu drei Exemplaren der Partitur erhalten. Zwei Exemplare bleiben in unserem Archiv, eins erhält die Deutsche Musiksammlung, sieben werden an die verbreitetsten Musikzeitschriften als Rezensionsexemplare verschickt. Bei Aufführungen von Opern können bis zu zehn Exemplaren Klavierauszüge an die Kritiker von Tageszeitungen versandt werden.

Über den Verbleib jedes gedruckten Exemplars wird genau Buch geführt; bei der Abrechnung steht dem Komponisten Einsicht in die Bücher zu.

Der Gewinnanteil unseres Verlags (also die Hälfte des durch den Verkauf erzielten Betrags) fließt in den Reservefonds und darf erst zu den Verwaltungs- und Herstellungskosten verwendet werden, wenn der Reservefonds die Höhe von einer Million Mark erreicht hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Diese Mitteilungen werden genügen, um die deutschen Tonsetzer über den „Deutschen Musikverlag“ aufzuklären. Wenn am Anfang unserer gemeinnützigen Tätigkeit die Entscheidung über die Annahme eines größeren Werkes sich über vier Wochen hinziehen sollte, so bitten wir dies damit zu entschuldigen, daß die ersten Einläufe voraussichtlich recht zahlreich sein werden und besonders sorgfältig geprüft werden müssen. Die ersten Werke werden voraussichtlich Ende März schon erscheinen, eine größere Anzahl zum 1. September.

An euch, deutsche Tonkünstler, ist es, nun zu zeigen, daß unser Land in der musikalischen Produktion noch immer die erste Stelle behauptet. Habt ihr ein tüchtiges Werk, dann sollt ihr nicht vergebens an die Pforten des „Deutschen Musikverlags“ klopfen, der nur zur Förderung der Kunst von dem am 1. April 1918 verstorbenen Walther Stolzing gegründet worden ist. Wir aber, die wir berufen sind, sein herrliches Vermächtnis zu verwalten, wollen mit aller Hingebung dafür sorgen, daß das große von dem Verblichenen ins Auge gefaßte Ziel erreicht wird. Wir dürfen uns nicht in den Dienst einer einseitigen musikalischen Richtung stellen, müssen aber darauf bedacht sein, daß jedes Werk, das wir der Öffentlichkeit übergeben, von vornherein der Beachtung wert erscheint durch den Aufdruck: „Deutscher Musikverlag (Walther Stolzingsche Stiftung).“
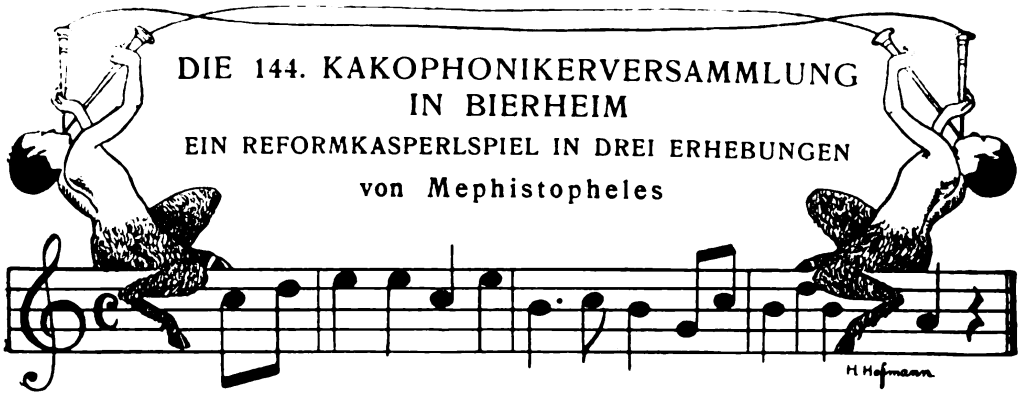
Im Auftrag

Dr. Jungfrau



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



„Von allen Geistern, die verneinen,
Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last."

Der Herr, „Prolog im Himmel" zu „Faust"

Personen

S. M. Richard II., erwählter Herrscher der Kakophoniker
Der diplomatische Max, Kronprinz und Automobilbesitzer
Frösch, Direktor der Strafanstalt für kakophonisches Abführungsrecht
Siegmund der Blechschmied, ein Kakophoniker
Ludewig Tenorio, Universalgenie (krähiert, dirigiert, komponiert, patentiert und intriguiert)
Dr. Aloysius Schönbart, Hofrat mit gut konserviertem Hausrat

} Mitglieder einer kakophonischen Gesellschaft mit behafteter Beschränkung zum Zwecke gegenseitiger Ruhmversicherung

Das Reformkasperl
Der große Unbekannte
Der Vorhang
Der kontrapunktische Max, z. Z. ein geistloser Geist
Der Teufel
Chor der Nullen, mit Rheinwein und Isarwasser gesäugt
Aktive und passive Kakophoniker, Menschen, Affen, Menschenaffen und Affenmenschen, große und kleine Teufel, arme Seelen

Ort der Handlung: die erste Erhebung spielt in Preußisch-Wilhelmstadt, die zweite Erhebung in Bayrisch-Bierheim, die dritte Erhebung teils in der Hölle, teils bei Schwabenheim.

Die Handlung beginnt kurz vor der 144. Kakophonikerversammlung des Jahres 2008 und endigt unmittelbar vor der 145. im Jahre 2009.

Prolog

Der Vorhang (rührt sich und spricht):

Verehrte Herren und liebwerte Frauen,
Ein seltsam Spiel sollt heute ihr erschauen,
Denn die Reform, die alle Welt beleckt,
Hat auf das Kasperlspiel sich gar erstreckt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ihr staunt vielleicht, doch jedes Dinges Norm
Ist heutzutag: der Anlaß zur Reform,
Und schwieg der Vorhang früher immer still,
Nach der Reform er jetzt auch reden will,
Zumal, den rohen Sinn des Volks zu zügeln,
Wir abgeschafft seit heut das dumme Prügeln,
Und Kasperl sich gebärdet recht zivil,
Nur plappert es noch immer etwas viel,
Steckt seine Nas in alles gern hinein,
Muß als Geschaftelhuber vornen dran stets sein,
Und reißt gewaltig auf das werte Maul,
Seit aus dem Saul geworden es ein Paul,
Und da es alles in der Welt weiß besser,
Wird sicher bald man nennen es: Professer.
Doch, liebe Leute, wißt ihr es nicht schon,
So stell ich selbst mich vor als Hauptperson:
Sonst war mein Amt, fein alles zu verhüllen,
Und hinter mir geschah gar viel im stillen,
Doch was ihr heute werdet hier erleben,
Könnt ihr nur sehn, weil ich mich tu' erheben.
Ja wohl, erhebend ist's, in die Kulissen
Zu sehn und auch Verborgenes zu wissen.
Vermögt ihr Spott und Laune zu ertragen,
Wird lachend man euch heut die Wahrheit sagen.
Bald stimmt ihr ein, seht ihr dies tolle Treiben:
„Schwer ist's, Satiren drüber nicht zu schreiben."

Reformkasperl (hinter dem Vorhang, rufend):
Vorhang! Vorhang!

Vorhang: Was ist los?

Reformkasperl: So eine Gemeinheit! Jetzt schwatzt der Kerl schon eine halbe Stunde, und ich habe immer noch kein Wort reden können!

Vorhang: Dafür bin ich auch ein Reformvorhang. Na also, dir zu Gefallen!

(Der Vorhang erhebt sich)

1. Erhebung

(Das Theater stellt den Schwitzungssaal der Strafanstalt für kakophonisches Abführungsrecht in Preußisch-Wilhelmstadt dar. Sämtliche Wände sind mit Reichsgerichtsentscheidungen tapeziert, deren jede nach einem ellenlangen Satz die Delinquenten zum Eintritt in die Strafanstalt verdonnert. In den Ecken stehen in Spiritus ausgestellt Exemplare der Gattung homo sapiens (?), die freiwillig in die Strafanstalt eingetreten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sind. Rechts eine Daumschraube (nur zur Dekoration, wird nie angewandt), links eine Gummizelle (Patentapparat zur experimentellen Erprobung kakophonischer Meisterwerke in ihrer Wirkung auf harmlose Gemüter). In der Mitte ein Konferenztisch, eine Anzahl Stühle, sowie ein erhabener, mit Tausendmarkscheinen überzogener Thronsessel für Richard II. als Vorsitzenden.)

Reformkasperl (statt des Prügels trägt er eine große Aktenmappe mit — natürlich streng vertraulichen — Exposés, Entrefilets und Communiqués): Sehr verehrte Damen sowie hoch- und wertgeschätzte Herren! Zunächst gestatten Sie, daß ich meine eigentümliche Funktion erfülle: ich bin nämlich vor allem Laternenanzünder, wasmassen ich mit meinem Licht, das ich nie unter den Scheffel stelle, erst alle übrigen Menschen gehörig erleuchte. (Die Reformkasperlbühne wird nacheinander weiß, rot, gelb, blau und grün: und zwar rot aus Scham, gelb, blau und grün aus Neid und Ärger darüber, daß sie sich nicht selbst ins rechte Licht setzen darf). Und nun, meine Herrschaften, sind Sie selbstverständlich aufs höchste gespannt, meine epochemachenden Ansichten über die Reform der Bühne, des Balletkorps, des Konzertsaales und anderer ebenso nützlicher als angenehmer Institutionen zu vernehmen. Vor allem aber erscheint mir nach 30jähriger Reformkasperltätigkeit die soziale Lage der kakophonischen Grubenarbeiter reformbedürftig. Ich kann Ihnen darüber — natürlich im strengsten Vertrauen — mitteilen, daß . . .

(In diesem Augenblick stürmt Frösch atemlos herein und ruft von hinten):

Frösch: Reformkasperl!

Reformkasperl (würdigt ihn keines Blicks).

Frösch: Doktor!

Reformkasperl: Auf akademische Titel pfeife ich.

Frösch: Pardon, Professor, wollte ich sagen.

Reformkasperl (sich leutselig umdrehend): Ach Sie sind's, mein lieber Frösch. Was ist denn los? Warum so aufgeregt?

Frösch: Hurrah! Sieg! Glänzender Sieg! Denken Sie nur: die Badeorte sind endlich zu Kreuz gekrochen!

Reformkasperl: Unmöglich! Selbst die Androhung der Daumschraube hatte doch nichts genützt?
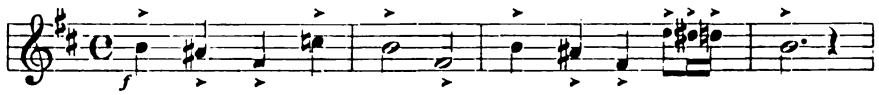
Frösch: Ja, das hab' ich viel schlauer angefangen. Ich habe den Leutchen einfach gesagt: „Wenn ihr nicht gutwillig in unsere Strafanstalt geht, so hungere ich euch aus. Richard und ich inhibieren einfach ein Jahr lang die Aufführung jeder kakophonischen Komposition, und dann könnt ihr sehen, woher ihr noch Nervenkranke bekommt, die eure Kuren brauchen. Wir lassen nur euphonische Musik aufführen, etwa solche, wie sie noch der hochselige Richard I. schrieb, die bringt auch Geld ein, und die Menschen bleiben gesund.“ Na, das hat gewirkt wie ein Donnerschlag.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reformkasperl: Ja, mit Fröschheit kommt man am weitesten. Wäre ich nicht selbst ein Genie, so würde ich Sie dafür halten. Doch — natürlich im strengsten Vertrauen — was die soziale Lage der kakophonischen Grubenarbeiter in den Badeorten betrifft, so meine ich . . .

(In diesem Augenblick ertönt von der Straße her eine Automobiltrompete:)



Frösch: Aha, da kommt ja Freund Max! Famose Idee, dieses kakophonische Automobilsignal — nur schade, daß wir dafür keine Tantiemen kriegen — aber (er imitiert Reformkasperl) — natürlich im strengsten Vertrauen — dieses Motiv geht mir allmählich schon auf die Nerven.

(Der diplomatische Max erscheint im Automobilanzug, begleitet von Siegmund, Ludewig und Aloysius sowie einigen Nullen, die seiner vorangestellten Größe einen imaginären Wert verleihen.)

Max: Guten Morgen, meine Herren! Sind wir vollzählig? Ich bin heute sehr pressiert und muß gleich mit meinem Auto weiter. In Bad Zahmungen veranstaltet man nämlich ein großes kakophonisches Fest nur mit meinen Kompositionen, das ist zwar kur-widrig — kurgemäß ist nämlich nur Biergartnermusik — aber gerade darum veranstalten's diese Schlauberger. Also bitte etwas fix — der Einfachheit halber habe ich gleich meine Freunde mitgebracht.

Reformkasperl (zu Max): Ganz unter uns gesagt, lieber Meister der Diskretion, Sie würden Ihr Motiv doch besser von einer gedämpften Trompete blasen lassen. Nach meiner 30jährigen Reformkasperltätigkeit . . .

Frösch: Ja, wo steckt denn S. M. Richard II.?
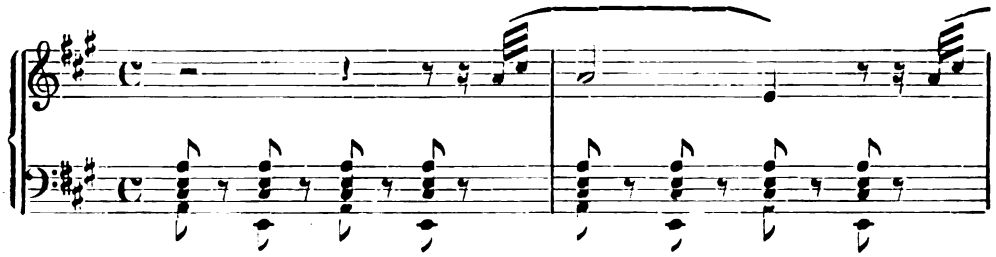
(Man hört auf der Straße eine Automobilhuppe:)



usw.
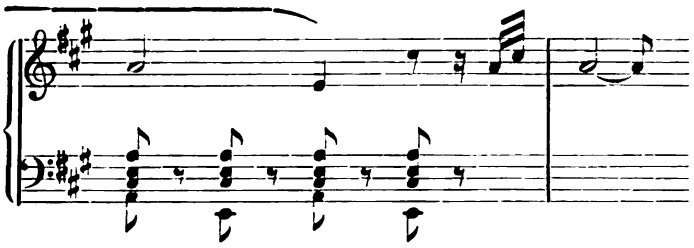
Siegmund (der am Fenster steht): Da kommt er gerade in einer Bedagdroschke, natürlich immer „elektrisch" — aber diese Geschmacklosigkeit — ein unalterierter Durakkord! Pfui Teufel!

(Auf der Straße spielt eine vorüberziehende Militärkapelle einen Marsch:)



Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Richard (hereinstürmend, hinter ihm eine Anzahl Nullen): Ausg'schamte Gsellschaft, ausg'schamte! (Alle sind betroffen) I moan natürlich diese königlich preußischen Kommißpfeifer da drunt.

Alle (erleichtert): Ja so!

Richard: Stehlen mir die Kerls meine schönste Melodie aus dem „Salomo" und machen einen Marsch draus (fast weinend), einen Marsch, sag i, der wo auf jedem Schloßhof von jedem Schloßhofkapellmeister gespielt wern kann und dann so viel Tantiemen bringt. Die schundigen Malefizpfeifer, die schundigen! Aber bluten sollen's mir, bluten, Frösch, dafür mußt Du sorgen!

Frösch (in der Pose Marquis Posas): Sire, geben Sie Gedankenfreiheit!

Richard (starr vor Staunen): Du, Frösch, Du? Naaa, dees hätt i von Dir nöt glaubt.

Frösch (maliziös lächelnd): Richardl, das kostet ja nichts. Erstens sind die Leute im Dienst, und da dürfen sie alles tantiemefrei spielen.

Richard: Die elendige Bagasch, die elendige!

Frösch: Zweitens ist gerichtlich entschieden, daß Richard II. keine Melodieen schreibt, und nur Melodieen sind gesetzlich geschützt.

Richard: A Königreich für a Melodie! Jessas, jessas, hätt i nur meinem seligen Vatter gefolgt und wär i konservativ bliebn!

Alle (räuspern sich): Hm, hm!

Frösch: Drittens ist ja das Motiv von dem leider tantiemefreien Rossini im „Barbier von Sevilla" bereits vorgeahmt worden.

Richard: So a Gemeinheit von dem Rossini!

Chor der Nullen (unisono): So eine Gemeinheit von dem Rossini!

Max: Ich muß aber jetzt dringend um Beschleunigung bitten. Also, meine Herren, auf der Tagesordnung steht das Programm der diesjährigen Kakophonikerversammlung zu Bierheim, für die es ja an Stoff nicht fehlen wird.

Richard: Ja, was den „Stoff" anlangt, mein Onkel Pschorr hat auch scho gsagt, der Bierkonsum geht zurück, hat er gsagt, drum wär's Zeit, daß wir auch mal wieder nach Bierheim kämen und unsere Musi wär grad recht zur Hebung des Bierkonsums, denn man schwitzt da sakrisch,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

hat er gsagt. Die Familie hätt ihr Geld gar nöt besser anlegen können, als daß sie's mir zum Drucken von meine erste kakophonischen Versuche gebn ham, hat er gsagt.

Reformkasperl: Und was die Bedeutung Bierheims als Gunststadt betrifft, so kann ich nach meiner 30jährigen Reformkasperlpraxis, die mir schon längst das Ehrenbürgerrecht hätte einbringen sollen, versichern, daß — ganz abgesehen von meinen bescheidenen Verdiensten . . .

Max (nervös): Wollen wir doch lieber bei der Sache bleiben, ich habe Eile.

Reformkasperl: Wenn Sie mich hier nicht ausreden lassen, dann zieh ich auch nach Schwabenheim.

Max (für sich): Ums Himmelswillen! Nur das nicht. (Laut:) Also reden Sie!

Reformkasperl (höflich): Oh, bitte, nach Ihnen, Meister, wenn's so pressiert.

Max: Also, liebe Freunde, zunächst sind wir uns doch darüber einig, daß wir prinzipiell nur Schund aufführen lassen (alle sind betroffen). Ausgenommen natürlich die kakophonischen Kompositionen der Vorstandsmitglieder, die sich dann um so glanzvoller abheben.

Siegmund: Selbstverständlich. Wozu sind wir denn eine Gesellschaft mit behafteter Beschränkung?

Max: Was meine Wenigkeit betrifft, so wäre es mir ein besonderer Herzenswunsch, wenn man meine musikalische Tragödie wieder aufs Programm setzen würde.

Reformkasperl: Ich erlaube es aber nur unter der Bedingung, daß die kakophonische Grube diesmal versenkt wird, und daß ich überall hineinreden darf.

Max: Ganz wie Sie meinen. (Für sich:) Ich muß ihn auf meine Seite bringen, man kann nie wissen.

Richard: Aber lieber Max, Deine Tragödie war doch erst voriges Jahr bei der letzten Kakophonikerversammlung. Auch hat der Graf Meerbach damals die Partitur im Archiv eigens durch die Vacuumgesellschaft entstauben lassen, das ist doch alles mögliche.

Frösch: Ja, seitdem hat auch ganz Sachsenheim den „horror vacui".

Reformkasperl: Meine Herren — natürlich im strengsten Vertrauen gesagt — das in Frage stehende Werk ist sicher die größte kakophonisch-undramatische Tragödie des 21. Jahrhunderts, und da sie sonst kein Mensch aufführt, so schlage ich vor, sie per Akklamation zur ständigen Einrichtung aller Kakophonikerversammlungen zu machen.

Die Nullen (wie auf Kommando): Bravo, bravo!

(Richard und Frösch wollen Einwendungen machen, werden aber in der allgemeinen Begeisterung überschrieen.)

Max: Außerdem dürfte man es wohl nicht als Unbescheidenheit auslegen, wenn ich in Anbetracht der enormen Arbeit, die ich mit dem

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Munde für das Bierheimer Fest geleistet, auch mit einem Konzertwerk vertreten sein will. Da sind meine Gockellieder, die sind sicherlich das herrlichste, was ein Tenor krähieren kann.

Ludewig: Den Tenor krähiere ich natürlich und zwar gratis. — (Leise zu Max:) Dafür mußt Du aber auch wieder was von meinen Kompositionen durchdrücken.

Max (leise): Was fällt dir ein, jedes Jahr geht das doch nicht, aber für nächstes Jahr verspreche ich Dir es sicher.

Richard: Daß in meiner Vaterstadt Bierheim was von mir aufgeführt wird, versteht sich ja von selbst; ich bin aber nicht so unbescheiden wie Du, Max, und begnüge mich damit, daß mein Chorwerk „Bandengesang" vom Schulmeistergrölchor gebrüllt wird — dafür mußt Du sorgen, Max, denn der „Bandengesang" ist ja gewissermaßen unsere Nationalhymne.

Die Nullen: Hoch Richard II.! Hoch die Nationalhymne!

Siegmund: Auch von mir muß diesmal unbedingt was gemacht werden. Ich hab als Vorsitzender des kakophonischen Komitees der Bierheimer Dunsteinstellung so viel geredet und geschrieben, daß ich unsterblich blamiert bin, wenn man nicht jetzt auch bald eine kakophonische Tat von mir zu hören bekommt. Mein epochemachendes Chorwerk „Herauf, herunter, herein, hinaus" verlangt außer dem Gesungenen an Blech nur noch 16 Tuben, 12 Posaunen, 8 Trompeten und 6 Baßtrompeten sowie 24 Hörner, und das bringt doch heutzutag jede Dorfkapelle zusammen.

Max: Ich halte angesichts der eifrigen Bemühungen Siegmunds, unsere genialen Reformideen ins rechte Licht zu setzen, es geradezu für eine Ehrenpflicht, Siegmunds Meisterwerk aufzuführen.

Die Nullen: Hoch Siegmund der Blechschmied!

Reformkasperl: Wenn der verehrte Herr Vorredner von genialen Reformideen spricht, so kann er damit doch nur meine Reformideen gemeint haben.

Richard (gelangweilt): Laß Dich doch begraben!

Reformkasperl: Meine Herren, die soziale Lage der Kakophoniker . . .

Richard: O mei, wir — haben's ja!

Max: Freilich, sonst könnten wir's uns nicht leisten.

Reformkasperl: Ich meine kurz und gut: in Anbetracht meiner bescheidenen 30jährigen Verdienste sollte mir das gesamte Reformarrangement des Bierheimer Festes übertragen werden.

Richard: Also, damit wir a Ruah ham vor Dir.

Max: Hat vielleicht sonst noch einer der Anwesenden einen Wunsch?

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Alle Nullen (ziehen große Partituren, die sie bisher verborgen gehalten hatten, unterm Tisch hervor): O ja, o ja!

Max: Kinder, seid artig! Von Euch können jedes Jahr nur einige drankommen. Denn so dumm sind die Leute doch nicht, daß sie sonst nicht allmählich hinter die Geschichte kommen. Dieses Jahr kommt der Zinkle mit seinem „Fackelantenzug" dran.

Richard (für sich): O mei, was wird das wieder für an Dreck sein!

Max: Sodann bringe ich in Vorschlag eine Kakosymphonie meines jungen Freundes, des Dänen Saul von Stöhn-Au, betitelt „Norwegen-Dänemark" — ich, meine, angesichts der engen diplomatischen Verbindung dieser beiden politischen Begriffe sollten wir die Symphonie unbesehen annehmen. Der junge Mann kann zwar noch nichts, dafür hat er aber auch kein Talent, nur viel Geld.

Richard: Solche Leute können wir brauchen. „Nor wegen dene Mark" ist auch mein Wahlspruch.

Aloysius (schüchtern): Ich denke doch, der Kakophonieausschuß, dessen Obmann zu sein ich die Ehre habe, sollte sich die Sachen erst mal anschauen. Statutengemäß müssen doch alle Werke erst eingereicht werden.

Richard: Quatsch mit Sauce, sagt man hier in Wilhelmstadt. Wenn wir etwas aufführen wollen, so scheren wir uns den Teufel um so vormärzliche Dinge wie Vereinsstatuten.

Aloysius: Na, also, mir ist alles recht. Dafür darf ich aber doch das Schwabenorchester, das wir eigens nach Bierheim kommen lassen, dirigieren?

Max: Natürlich, mein lieber Schönbart.

Richard: Auch ein Russentrio hab ich engagiert. Mit Rußland müssen wir uns halten, da werden unsere Kakophonieen noch viel zu wenig aufgeführt.

Reformkasperl: Hihi, haha! Ein Schwabenorchester und ein Russentrio, da fehlt ja nur noch ein Kammerjäger!

Ludewig (der „Kammersänger" verstanden hat): Der bin ich ja. (Alle lachen.)

Reformkasperl: Im strengsten Vertrauen: es geht nichts über geistreiche Wortspiele.

Richard: Überhaupt sollten wir das Ausland viel mehr als bisher berücksichtigen. Der Titel unserer beschränkten Gesellschaft: „Allergemeinster deutscher Kakophonieverein" ist ja ohnedies nur noch ironisch zu verstehen.

Reformkasperl: Ja, das war so eine listige „liszt"ische Idee.

Richard: Mein Vorgänger Richard I. hat nicht umsonst gesagt: „Ehrt eure deutschen Meister". Die deutschen Meister, dös san wir natürlich,

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und nur wenn wir recht viel talentlose Ausländer aufführen, werden wir entsprechend geehrt.

Chor der Nullen (übermütig):

Ehrt eure deutschen Meister
Mit Schere und mit Kleister!

Richard (ergreift die Glocke des Präsidenten): Ruhe im Unterhaus! Bitte, keine Anzüglichkeiten! Also, um fortzufahren, einen Dänen, den Stöhn-Au, und einen Russen, den Schuh-Hohn, haben wir bereits. Jetzt kommt noch ein Engländer dran. Mein Freund Frederik Stehlius, der in Großbritannien eine Filiale unserer „Gesellschaft mit behafteter Beschränkung zum Zwecke gegenseitiger Ruhmversicherung" gründen will, hat ein Chorwerk „Paranoia" in sieben Anfällen frei nach Nietzsche geschrieben. Wenn wir davon drei Anfälle aufführen — mehr halten selbst wir nicht aus — so haben wir dem Mann einen Gefallen getan und gleichzeitig verhindert, daß die ganze „Paranoia" in Deutschland bekannt wird. Was mir an dem Werk imponiert, ist die völlige Aufhebung jedes musikalischen Prinzips. Orchester und Chor brauchen sich gar nicht mehr an die Noten zu halten, jeder Mitwirkende macht nur annähernde Geräusche. Das ist sensationell.

Chor der Nullen: Das ist sensationell.

Ludewig (leise zu Max): Aber ich muß es dirigieren, sonst krähiere ich Deine Gockellieder nicht.

Max (laut): Ludewig dirigiert's natürlich, seine „Couvertgesellschaft für Chorgebrüll" macht ohnedies nur noch annähernde Geräusche.

Richard: Also ein Däne, ein Russe und ein Engländer ist da. Weiterhin schlage ich einen Franzosen vor. Unser Freund Henri Martellé hat zwar noch keine Note von seinem neuen Jammermusikwerk komponiert, aber er hat uns versprochen, das darin vorkommende Wimmerholz eigenhändig zu spielen. Das macht Kasse.

Die Nullen: Kassa, Kassa!

Richard: Also ein Däne, ein Russe, ein Engländer und ein Franzose ist da. Jetzt brauchen wir noch einen Holländer. Da hat mein Freund Mynheer Jan Willse eine fünfsätzige Kakosymphonie mit zweimaligem Soprangeblöke komponiert, das von seiner Spezialfreundin, Mientje het Schäfje, ausgeführt werden soll. Die Kakosymphonie habe ich zwar nicht gesehen, die Sopranistin ist aber sehr hübsch, und das ist schließlich die Hauptsache.

Die Nullen: Das ist die Hauptsache!

Richard: Also ein Franzose, ein Engländer, ein Däne, ein Russe und ein Holländer ist da. Aber auch die neue Welt muß berücksichtigt werden, sonst darf ich in New York kein Warenhauskonzert

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mehr dirigieren. Da hat ein junger Amerikaner, Ernest Schnelling, eine Cowboy-Suite geschrieben, die er uns selbst auf dem Klavier vorreiten will. Zwar fällt dem Menschen vorläufig noch was ein — na, dös werd er sich bei uns schon abgewöhnen — aber als Amerikaner wollen wir es ihm einstweilen noch erlauben. Für Klavier komponieren wir ja ohnedies alle nichts.

Die Nullen: Nein, nur für großes Orchester!

Richard: Jessas na, ein Deutscher muß doch auch dabei sein. Richtig, da hat mein Freund, der Mädleburger Kapellmeister — mir fallt der Name von dem Brillenmensch nöt mehr ein — eine Wasserkakophonie mit Hoffmannstropfen geschrieben: „Der silberne Nachttopf" — die sollt' man doch aufführen, mein i, schon weil der Mann immer so viel von mir und dem Max spielen läßt in Mädleburg . . . Es ist zwar der halbe Venusberg meines Vorgängers Richard I. drin, aber dös macht nix, wir führen ja von dem alten Richardl nie was auf, und in der Verwässerung schad't 's uns nöt mehr. I glaub', jetzt ham mir schon so ziemlich die Hauptsach beinander. Die übrigen Lückenbüßer kann der Max auswählen, der hat ja immer um sich herum so a paar Neutöner und Notenzüchter.

Reformkasperl: Neuntöter und Notzüchter? (Alle lachen.) Es geht nichts über geniale Wortwitze — im strengsten Vertrauen natürlich.

Aloysius: Wenn noch Platz ist und ich mir eine bescheidene Bitte erlauben darf, so möchte ich vorschlagen, wenigstens eines der eingereichten Werke aufzuführen. Wir haben ja ohnedies keinen Österreicher bis jetzt. Mir ist da mit dem Poststempel Salzburg — leider ist der Name des Absenders ganz unleserlich, „W. A. M." habe ich nur entziffern können auf dem Postabschnitt — also mir ist aus Salzburg das Manuskript einer Serenade zugegangen, die wirklich nicht schlecht ist. Man sollte auch mal einen Unbekannten aufführen, meine ich, selbst wenn er Talent hat. Es ließe sich musikhistorisch beweisen . . .

Reformkasperl: „Keine Museumskunst, nur Kakophonie der Lebenden! Nur kein Herbariumsgeist, keine sentimentalen Lobreden der guten alten Zeit!" Mit solchen, wie mich bedünkt, unzweideutig klaren Worten hab' ich unlängst zusammenfassend bezeichnet . . .

Siegmund (zu Aloysius): Zeig mal das Ding her (er schaut in die Partitur). Jessas, Jessas, gar ka Blech; wie sich der Mensch, der so was schreibt, nur nöt geniert!

Aloysius: Aber die Musik ist doch sehr „graz"iös, und das sollte doch gerade Ihnen . . .

Reformkasperl: Derartige Witze sind mein bayrisches Reservatrecht.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Richard (der ebenfalls in die Partitur gesehen): Ganze lumpige acht Systeme! Ja, weiß denn dös Salzburger Rhinozeros nöt, daß wir keine Kakophonieen unter 40 Systemen annehmen? Is wenigstens a neues Instrument drin?

Siegmund: Da steht „Bassethorn", na, also wenigstens etwas, das wird wohl gewissermaßen die Parallele zur Baßtrompete sein.

Aloysius: Aber Siegmund, das Bassethorn ist ja schon im 18. Jahrhundert verwendet worden und ist ein Holzblaseinstrument (Siegmund wendet sich verächtlich ab).

Richard: Ja, dann ist die Serenade überhaupt ausgerutscht. Ein neues Instrument muß drin sein — oder er muß für 40 Systeme schreiben. Entweder — oder!

Max (der nun auch in die Partitur gesehen hat): Aber das ist ja der Gipfelpunkt der Frechheit! Dem Menschen fällt ja wirklich noch was ein!

Die Nullen: So eine Frechheit! Uns fällt nie was ein!

Max: Ja, leben wir denn im 21. Jahrhundert oder sollen wir zum Naturzustand zurückkehren? Das sind ja wirkliche Melodieen, die man nachsingen kann!

Frösch (eifrig): Melodieen? Melodieen? Die sind ja gesetzlich geschützt! Aloysius, gib mir sofort den Paketabschnitt! Den Mann muß ich ausfindig machen! Der muß in unsere Strafanstalt! Das gibt fette Prozesse!

Richard: Und i sag: fort mit dem Schmarrn! Wenn i ka Melodie mehr schreib, hat überhaupts hier kaner mehr a Melodie zu schreiben. I verbiet's einfach. Dös wär noch schöner. Dann merketen ja die Leut, daß uns ka Melodie mehr einfailt, und dann ists aus mit der Herrlichkeit, und i kann abdanken. Naa, da werd nix draus. Fort mit dem Schmarrn!

Alle (außer Frösch und Aloysius): Fort mit dem Schmarrn! Es lebe Richard II., der Großmeister der Kakophonie! „Wir halten fest und treu zusammen, hipp hipp hurra!"

(Von der Straße her ertönt gleichzeitig die Bedaghupe, Maxens Automobiltrompete und der Militärmarsch als Begleitung zu dem Chorgesang. Die dadurch entstehende Kakophonie ist von so überwältigender Großartigkeit, daß sogar Richard zu Tränen gerührt wird.)

Der Vorhang (sträubt sich — trotz des guten Aktschlusses — zu fallen, denn es ist zu schön).

Reformkasperl: Betreffs der sozialen Lage der kakophonischen — —

Der Vorhang (fällt — ihm ins Wort).

2. Erhebung

(Die Szene stellt den großen Bassinraum des Müllerschen Volksbades zu Bierheim dar, der von Reformkasperl in genialer Weise zu einem Reformkakophonium mit

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Schwalldeckel umgewandelt wurde. Selbstverständlich ist das Bassin leer (die aufgeführten Kompositionen sind bereits wässerig genug) und dient so als Aufenthalt für die sozial gehobenen, im übrigen versenkten kakophonischen Grubenarbeiter. Die Badekabinen zu ebener Erde und im ersten Stock sind zu Isolierzellen für die Zuhörer eingerichtet, die, falls ihnen infolge der kakophonischen Attentate etwas Menschliches passieren sollte, sofort von Badedienern in die Nebenräume gebracht werden können, wo Massage, kalte Dusche usw. ihrer harrt. Zeit: Vormittags unmittelbar vor einer Hauptprobe. Reformkasperl ist immer noch damit beschäftigt, das Arrangement des Festsaales zu vollenden. Palmen, unter denen man nicht ungestraft wandelt, ungepflückte Lorbeeren, Gobelins mit Darstellungen aus dem Leben Richards II., sind reformkasperlich aufgestellt, außerdem — um auch die „Tradition" des Scheines halber zu wahren — rechts die Büsten von Bach, Beethoven, Schubert, Liszt, Max, links Händel, Gluck, Mozart, Weber, Richard I., Richard II.)

Der große Unbekannte (liebenswürdig, heitere Miene, große Stirne, wunderbare Augen, etwas altmodisch gekleidet): Also hier soll das große Musikfest stattfinden. Wie i mi freu, amal wieder unter Kollegen zu sein! So lang hab i nöt plauschn können übern Fortschritt, denn seitdem der alte Bruckner aufigstiegn ist, hat ka Musikant mehr die Himmelfahrt gemacht. Sakra — solltens inzwischen all zum Teufi gangen sein? Dös wär gspaßig! „Wolfgangerl", hat der Herrgott neulich zu mir gsagt, „weils gar so a liebs Buberl bist und so a himmlische Musi machst — du weißt, für die Modernisten schwärm i ebensowenig wie mein Statthalter in Rom drunt — Wolfgangerl, du darfst mal wieder nunter nach Salzburg und da guts Wetter machen." „I dank schön, Euer Gnaden," hab ich drauf gesagt, „i werd mi schon für die Freundlichkeit mit an neuen Tedeum revanchiern." I bin also mit'm neuen Luftschiff abigsaust, und wie i grad aufm Kapuzinerberg anlang, seh ich dös Häusl dort, wo i damals die Zauberflötn komponiert hab. Und da hats mi packt, daß mir die hellen Tränen nuntergelaufen sind. Wolfgangerl, hab i zu mir gsagt, die Menschen sind heutzutag so lieb und gut zu dir, du mußt ihnen auch wieder a Freud machen. Und da hab i mich in mein Häusl gesetzt und a Serenadn komponiert, so schön, wie i mei Lebtag keine geschrieben hab. Als Unterlag hab i a Zeitung benützt, und wie i neinschau, seh i, daß bald a Musikfest in Bierheim ist, und wer was aufgeführt ham will, solls nur hinschicken zum Dr. Aloysius Schönbart in Goetheheim. Dös hab i tan und bin glei selber dazu herkommen. — Also dös ist der Konzertsaal — schaut akkurat aus wie a Badstubn. Ja, dös Neumodische! Schau, schau, da bin i ja selber unter die Gipsköpf kommen, justament zwischen mein Freund Gluck und das Weberl, den Vetter von meinem Stanzerl, jessas, — aber freun tuts mich, daß i auch hier so in Ehren gehalten werd. (Er ist unterdessen näher getreten und wird nun von Reformkasperl bemerkt.)

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Reformkasperl: Nicht wahr, verehrtester Herr, auch Sie bewundern meine geniale Reformdekoration — im Vertrauen gesagt, ganz allein von mir entworfen, überhaupt alles Gute hier ist von mir.

Der große Unbekannte: A bisserl sonderbar schauts scho aus, aber ma gewöhnt sich nach und nach an alles.

Reformkasperl: Sie gestatten, daß ich mich vorstelle: Professor Reformkasperl. Sie werden meinen Namen wohl schon kennen.

Der große Unbekannte: Freilich, freilich. Ich hab ja auch amal a Lustspiel schriebn „Die Liebesprobe", da kommt a Kasperl drin vor, der ist der Bediente vom Herrn Dummkopf. Mein Name ist Wolfgangerl . . .

Reformkasperl (schnell einfallend): Wolf Gangerl? (Für sich:) Anscheinend einer von unsere Leut, wahrscheinlich ein Wiener Journalist. (Laut:) Sie schreiben wohl für die „Zeit"?

Der große Unbekannte: Na, für die Zeit hab i nie schriebn, immer nur für die Ewigkeit.

Reformkasperl: Mir ganz unbekannt. (Für sich:) Muß ein schönes Käsblatt sein.

Der große Unbekannte: Erlaubns a Frag: Wird heut vielleicht auch a Serenadn von mir aufgeführt?

Reformkasperl: Eine Serenade? Von Ihnen? Hahaha! Am Ende haben Sie die Serenade mit den Bassethörnern geschrieben?

Der große Unbekannte: Freilich, freilich.

Reformkasperl: Naa, guter Freund, da sind Sie fehl am Ort. So altmodisches Zeug führen wir nicht auf. Das sollten Sie bereits aus meinen epochemachenden Broschüren wissen. Keine Museumskunst, nur Kakophonie der Lebenden. . . Übrigens — Sie verzeihen — da drüben, sehe ich, ist mein Leopold vom Wilhelmstädter Tageblatt . . . eine streng vertrauliche Konferenz . . . Adieu. (Er drückt sich.)

Der große Unbekannte: Jetzt wird aber bald das Konzert anfangen. I will mirs doch anhörn von so einer neumodischen Loge aus. (Er geht in eine Isolierzelle.)

(Inzwischen hat sich der Saal gefüllt. Auch Richard, Max, Frösch, Aloysius, Ludewig und die Nullen sind da und haben die für sie reservierten Plätze eingenommen.)

Richard: Herrgott, wird das fad wern — all den Mist, den die ganze Blase geschriebn hat, anzuhörn. — Net amol mein Bandengesang führens auf, die Schweinhund. Dös kommt davon, daß i so bescheidn war — aber die Untugend muß i mir noch gründlich abgewöhnen. (Er gähnt.) Du Maxl, wie wärs, wenn wir an Skat spieln täten? Jessas, der Bäh is ja nöt da, da fehlt uns der dritte Mann. Weißt was, Freunderl, wir

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

spielen „Meine Tant-ieme, deine Tant-ieme“, dös ist das schönste Spiel, das i kenn. Der Frösch darf kiebitzn und paßt auf, daß dabei net gemogelt wird.

Max: Ich möchte schon gern, aber bedenke doch, wenn uns jemand sieht. Wir haben doch auch Pflichten hier, nicht nur Rechte.

Richard: Leider, leider, aber dös muß noch ganz anders wern.

(Die Kakophonie von Stöhn-Au wird exekutiert. Man hört fortgesetzt fast nur die Pauke. Zum Schluß wird auch Orgel gespielt: Dankgebet, daß es rum ist.)

Die Nullen: Bravo, herrlich, göttlich! Es lebe der neue Meister!

Richard: Dieses war der erste Streich. Gott sei dank, daß dös fade Zeug rum ist. Maxl, woaßt, mit der Empfehlung hast koa Ehr eingelegt. Wenn Du scho was Talentloses vorschlagst, a bissel amüsanter derfs scho sein. — Da kriegt man ja an Gähnkrampf.

Max: Denk Dir nur, den Reinfall. Was ich empfohlen hatte, war ja die zweite Kakosymphonie von dem Stöhn-Au. Du weißt, die mit dem auch Dir so sympathischen Motto „Norwegen Dänemark“. Nun hat dieser Mensch inzwischen die Partituren vertauscht und läßt seine erste noch viel talentlosere Kakosymphonie mit dem Motto „'s ist etwas faul im Staate Dänemark“ spielen.

Richard: Aber schon sehr faul muß es im Staate Dänemark sein, wenn's dort alle so komponieren.

Max: Doch ich werde mich furchtbar rächen. Du weißt doch, daß ich vom nächsten Winter an als Generalkakophoniedirektor nach Schwabenheim berufen bin an Stelle unseres Freundes Aloysius. Da hab ich natürlich alle meine Busenfreunde hinengagiert: meinen Librettisten als Oberregisseur, den Stöhn-Au als Korrepetitor, eine Null als Kapellmeister, meinen Schneider als Obergarderobier, meinen Bankier als Kassier und meinen Schuster als Hans Sachs. Da muß mir der Stöhn-Au sämtliche Klavierproben zu Deinen und meinen Bühnenwerken halten, und wenn er das überlebt, dann will ich Neger statt Schiel-Links heißen.

Richard: Naa, dös hält koa Viech net aus.

(Die fünfsätzige Kakosymphonie von Willse wird aufgeführt.)

Der große Unbekannte: Potz Himmel, tausend Sakristei, Kroatenschwerenot, Teufel, Hexen, Truden und kein End! Alle Spitzbuben, Hundsfötter, Kujonen und Schwänz übereinander, Esel, Büffel, Ochsen, Narren, Dalken und Fexen! Was ist das für a Musi! So a Wischiwaschi! Solche Bandwürm! Dö dalketen Lackl! Jetzt druck i mi aber wirkli! Wenn meine Ohren nöt mit Eisen gefüttert wären, wie der alte Salieri mal gsagt hat, weil er a paar Akkordln von mir nöt verstanden hat, i hätts wirkli nöt länger ausghalten. Jetzt begreif i,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

warums von meiner Serenade nix wissen wolln, die Bagasch. (Er verschwindet.)

Ein Affenmensch (zu einem Menschenaffen): Herrlich? Was? Aber das ist gar nichts gegen Richard II. Da können Sie was erleben! Alles sensationell, exzeptionell, nerven- und markerschütternd.

Reformkasperl (in den Pausen bei allen Zeitungskorrespondenten, deren er habhaft werden kann, herumlaufend): Meine 30jährige Reformkasperltätigkeit, von der ich mich demnächst definitiv zurückzuziehen gedenke . . . meine bescheidenen Verdienste . . . Natürlich im strengsten Vertrauen . . . bitte wollen Sie darüber in Ihrem geschätzten Blatte nicht reden . . . Es wäre mir höchst peinlich . . . Das heißt: Wenn Sie die sicherlich allgemein interessierende Tatsache, daß alles hier von mir arrangiert ist, gelegentlich erwähnen wollen — ich ordne meine persönliche Bescheidenheit stets gerne den Interessen der Allgemeinheit unter, die sicher Anspruch darauf hat, Wichtiges zu erfahren. Also handeln Sie ganz nach Ihrem Ermessen.

Eine Null (zu einem Menschen): Was halten Sie von der Kakophonie des Willse?

Der Mensch: Die Kakophonie find ich scheußlich, aber, was die hübsche Sopranistin betrifft, so frage ich mich immer: Will se oder Muß se? (Man exekutiert die drei ersten Anfälle der „Paranoia" von Frederik Stehlius. Schon nach dem ersten Anfall müssen die Badediener im Verein mit Mitgliedern der freiwilligen Sanitätskolonne in Aktion treten, um zahlreiche Zuhörer aus dem Saal zu schaffen. Wiederbelebungsversuche haben nur teilweise Erfolg. Nach dem zweiten Anfall mehren sich die Opfer. Als zum Schluß des dritten Anfalls 25 Glocken und Stahlstäbe erdröhnen, wird es selbst den Langmütigsten zu bunt. Sämtliche Menschen, soweit sie noch zurechnungsfähig und am Leben sind, rufen mit vereinten Kräften:)

Alle: Der Teufel hol die ganze Gesellschaft!

Der Teufel (der mit seinen Gehilfen bereits im großen Heizkessel gelauert, erscheint. Alle Kakophoniker gehen zum Teufel. Die Bühne verfinstert sich. Nichts ist mehr zu sehen, doch es stinkt gräßlich zum Himmel).
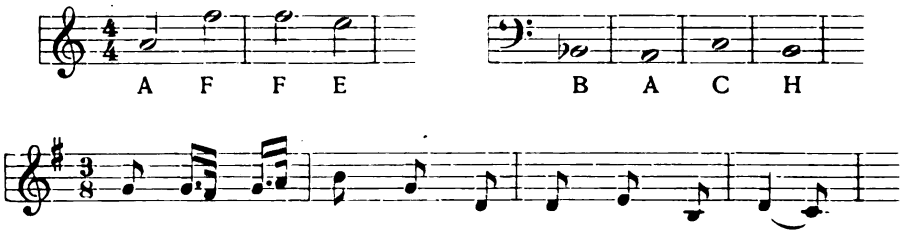
Der Vorhang (fällt — in Verwunderung).

3. Erhebung

(Die Szene stellt die Musikhölle dar: ein überheiztes Lokal, in dem unaufhörlich Kakophonieen gespielt werden von dem unsichtbaren Höllenorchester. Im Hintergrund sitzt an einem Tisch der kontrapunktische Max; er hat sich „ertränkt" aus Kummer darüber, daß er mit seinen Kakophonieen die Kollegen von der beschränkten Gesellschaft nicht mehr überbieten konnte. Nachdem ihn der Teufel geholt, hat er so viel Höllisches Hofbräu, nach dem Letherezept gebraut, zu

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sich genommen, daß er alle Bachschen Werke vergessen hat und infolgedessen überhaupt nun nicht mehr komponieren kann. Aus Verzweiflung versucht er eine Tripelfuge über drei ihm vom Teufel gegebene Themen:



Die Themen passen zwar nicht zueinander — aber das geniert große Geister nicht. Im Vordergrunde sitzen Richard, Max, Aloysius, Siegmund, Ludewig und die Nullen. Sie komponieren alle ebenfalls.)

Richard: Nein, das ist eine wahrhaft höllische Erfindung — uns zuzumuten, wir sollen nur noch Dur- und Mollakkorde brauchen und für Streichquartett komponieren. Da kann ja keinem Teufel was einfallen. Wenn i nöt zehn Vorhalte übereinander machen und 142 Instrumente anwenden darf, nachher pfeif i auf di ganze Musi.

Siegmund: So hab i selbst auf der Bierheimer Kakophonikerversammlung nit geschwitzt. So eine Tortur: mein ganzes Leben lang ist mir nichts Gescheites eingefallen, nnd jetzt soll ich noch nach meinem Tode einfach werden. O Höllenpein!

Reformkasperl (erscheint, wie immer, ungerufen): Grüß euch Gott, alle miteinander!

Alle: Ja, Reformkasperl, wo kommst du denn her?

Reformkasperl: Ihr habt doch oft genug gesagt, ich soll mich zum Teufel scheren. Na, da bin ich jetzt halt auch. Aber die ganze Hölle taugt nichts, ehe sie nicht von mir reformiert worden ist. Ein „Allgemeiner höllischer Kakophonieverein“ muß gegründet werden.

Alle: Reformkasperl, Du hast auch gute Ideen!

Der Teufel (jovial): Na, Kinder, wie gefallts euch bei mir herunten?

Alle: Lieber Papa Teufel, wir bitten schön, lassen Sie uns wieder für alle Akkorde und Instrumente komponieren.

Richard: Ich widme Ihnen auch einen höllischen Präsentiermarsch.

Der Teufel: Na, schön, weil meine Großmutter heut Geburtstag hat, will ich auch ein übriges tun, wenn ihr ihr was Schönes vormusiziert. Aber jeder von euch muß mit einem Stück drankommen.

Alle: Es lebe der Teufel, unser erhabener Protektor!

(Sie ziehen große Partituren aus den Brusttaschen.)

Der Teufel: Da kommt schon meine höllische Leibregimentskapelle, die

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

soll es gleich spielen. Was? Die Stimmen fehlen? Haben wir gleich. (Er macht einen Hokuspokus, und sofort fallen die kompletten Stimmen aus den Partituren heraus.) Also jetzt kann's losgehen.

(Die Stimmen werden aufgelegt. Zunächst wird eine neue Kakophonie Richards: „Höllenleben" gespielt.)
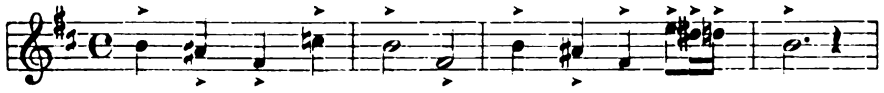
Die armen Seelen (im Fegfeuer): Gnade, Barmherzigkeit! Den Höllenspektakel halten wir nicht aus!

Der Teufel: Halt! halt! Das ist wirklich selbst mir zu bunt! Das kann ich meinen armen Seelen nicht zumuten, die sind nur zu einfacher Höllenpein verdammt. Komponiert ihr denn alle so?

Richard: Halten zu Gnaden, Herr Teufel, i moan, die übrigen komponieren noch scheußlicher.

Der Teufel: Mir wars gnua! Potzblitzbombenelement! Raus mit euch aus der Hölle, hinaus! Eure Kakophonieen hält kein Teufel aus!

(Ungeheurer Donnerschlag. Die Szene verwandelt sich blitzschnell. Ödes Feld in der Nähe von Schwabenheim. In der Mitte steht die rotglühende Kolossalfigur eines Ungetüms. Die Erde öffnet sich und speit alle Kakophoniker aus — nur Kasperl blieb zur Ausführung der Höllenreform zurück, da er sich von seiner irdischen Reformtätigkeit laut Erklärung in den „Bierheimer Ältesten Nachrichten" nun definitiv zurückgezogen. In der Nähe hört man eine gedämpfte Automobiltrompete:)



Alle (bestürzt): Was war das? Was ist los? Wie? Schon wieder dieser „Ölgötze"??!

Max (indem er sein Automobil besteigt und nach Schwabenheim fährt): Natürlich — wir haben ja bald wieder eine Kakophonikerversammlung!

Der Vorhang (fällt — in Ohnmacht).

— — — — — — — — — — — — — — — —

Ende des Reformkasperlspiels??



Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



„Der Worte sind genug gewechselt,
nun laß mich endlich — Bilder sehn!“

Das, Leser, find ich höchst begreiflich,
Ihr Wunsch soll in Erfüllung gehn.
Neun Zeitgenossen führ ich vor,
geadelt durch des Stiftes Schwung;
ein jeder ist ein Matador.
Ich bitt' um kritische Musterung.

In Eugène's feistem Doppelkinn
erblick ich Form, Geschmack und Sinn.

Hier Arthur mit der bleichen Hand —
sehn Sie den Schatten an der Wand?

Ferruccio gelang nicht ohne;
die Mähne leiht dem Geist die Krone.

Teresa, Zierde aller Fraun,
vergib, ich hab vorbeigehaun.

Bei Emil durft ich sparsam sein —
wer ist so göttlich schmal und fein?

Gedunsen ist das nächste Haupt,
bei Conrad war mir das erlaubt.

Das magistrale Angesicht
Sir Frederic's, wer kennt es nicht?

Traf ich mit Ludwig den Geschmack?
Hier blieb ich frei von Schabernack.

Mit Lilli spiel ich aus den Trumpf.
Nicht sechzig — dreißig! Welch Triumph!
Und bringt mir auch mein Zeichenstift
die Peitsche ein — ich fürcht' mich nicht.

Carne vale exest!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„ELEKTRA“ VON RICHARD STRAUSS

URAUFFÜHRUNG IM KÖNIGLICHEN OPERNHAUSE ZU DRESDEN AM 25. JANUAR 1909

von F. A. Geißler-Dresden



Wer vor reichlich drei Jahren hier der Uraufführung der „Salome“ beigewohnt hat und sich erinnert, wie das Publikum atemlos den Verlauf des Werkes verfolgte und nach dem Fallen des Vorhangs in unendlichen Beifall ausbrach, der muß, wenn er damit die erste Aufführung der „Elektra“ vergleicht, zugestehen, daß die Wirkung dieses Werkes eine bedeutend geringere war, was sich schon äußerlich darin kundgab, daß Generalmusikdirektor v. Schuch, der mit seinen Getreuen die ungeheuren Schwierigkeiten dieser neuesten Schöpfung siegreich überwunden und damit für andere Bühnen wieder das Vorbild aufgestellt hatte, lauter gerufen und stürmischer gefeiert wurde als Strauß selbst. Es war, als ob das Publikum die Empfindung hätte, daß in diesem Falle das Verdienst der künstlerisch vollwertigen Wiedergabe mehr Anerkennung finden müsse als das Werk selbst.

Nun ist zwar der Grad des äußeren Erfolges erfahrungsgemäß kein sicherer Maßstab für den Wert eines Kunstwerks, denn wie Stücke, die einst beifallumtost auf der Bühne erschienen, längst mit Fug und Recht vergessen sind, so haben sich andere Bühnenwerke, die der Unverstand der großen Menge zunächst ablehnte, im Laufe der Zeit dauernd die begeisterte Bewunderung aller Welt erobert. Im Falle der „Elektra“ aber dürfte die kühlere Aufnahme, die ja für den Fernstehenden noch immer das Aussehen eines großen Erfolges hatte und als solcher auch allen Landen verkündet worden ist, doch eine symptomatische Bedeutung haben und dem Komponisten, der zu klug und zu ehrlich ist, um sich über die wirkliche Sachlage zu täuschen, zu mancherlei ernsten Gedanken Anlaß geben.

Bedenken erregen mußte schon die Tatsache, daß Strauß abermals zu einem so grausigen und entsetzlichen Stoffe griff, nachdem er doch schon mit „Salome“ dem blutrünstigen, auf pathologische Anomalieen und nervenpeitschende Erregungen lüsternen Geschmack unserer Zeitgenossen ein dampfendes Opfer gebracht hatte. Denn es kann dafür nur zwei Gründe geben: entweder hält es Strauß für richtig und vorteilhaft, dem Sherlock Holmes-Geschmack der großen Menge sich anzubequemen (und das fürchterliche Titelbild des Textbuchs, ganz im Stile der bekannten gruseligen Detektivhefte gehalten, läßt diesen Gedanken leider aufkommen), oder er ist allen Ernstes der Ansicht, daß die Entwickelung des musikalischen Dramas sich nur nach der Richtung der ins Riesenhafte gesteigerten Effekte bewegen könne. Vielleicht auch wirkten beide Gründe zusammen, um ihn in „Elektra“ ein Werk schaffen zu lassen, das zwar an Grauen und Entsetzen „Salome“ noch weit übertrifft, aber an musikalischem Werte, an künstlerischer Einheitlichkeit ganz bedeutend hinter ihr zurücksteht.

Ich habe in meiner Besprechung der „Salome“ an dieser Stelle darauf hingewiesen, daß Strauß, indem er Wagner überwagnern will und ganze Trauerspiele sozusagen mit Haut und Haaren in Musik setzt, Gefahr läuft, dem Grundprinzip der

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wagnerschen Kunst zuwiderzuhandeln, da von all den Worten der Dichtung infolge der ungesanglichen Schreibweise und des ungeheuren Aufgebots an motivischer Mosaikarbeit und Orchestermitteln kaum der zehnte Teil verständlich bleibt, also jener Zustand durch Übertreibung wiederkehrt, von dessen lähmenden, weil das Drama großenteils zur Pantomime herabdrückenden Folgen uns Wagner mit Heldenkraft befreit hat. Und weiter: gewiß soll die Kunst auch vor dem Grausigen und Entsetzlichen nicht zurückbeben, da ihr ja die Macht innewohnt, das Häßliche zu verklären und das Unreine zu adeln. Aber gegen die Praxis, nun aus Grundsatz das Grauenhafte zu suchen und die Muse dauernd im Blute waten zu lassen, muß gerade um der Freiheit der Kunst willen energisch Einspruch erhoben werden, da das Beispiel eines anerkannten Führers stets Nachahmungen zu Hunderten veranlaßt und die Strauß-Epigonen dieser Richtung uns in eine wahre Kunstbarbarei hineinführen müßten.

Ein Fehlgriff war die Wahl der Hofmannsthalschen Dichtung auch insofern, als sie nicht, wie Wilde's „Salome", ein wirkliches Drama mit Entwickelung, Konflikt, Katastrophe und Sühne bietet, sondern im Grunde nur das Endbild einer Tragödie darstellt und den verschiedenartigen Wahnsinn dreier Frauen uns vor Augen führt. Elektra ist vom Rachewahnsinn befallen; sie hat alles andere vergessen, jedes weiche, menschliche Gefühl in sich ertötet in dem glühenden Durst nach Rache an Ägisth und Klytämnestra. Tanzen will sie durch deren Blut, jauchzen über deren Leichen, und sie beginnt am Schlusse wirklich diesen schaudervollen, fast kannibalenartigen Triumphtanz, bis sie dabei zusammenbricht. Ihre jüngere Schwester Chrysothemis ist just das Gegenbild. Ihr Wahnsinn äußert sich darin, daß sie alles Geschehene vergessen und vergeben will, nur um das Glück der Gattin und der Mutter zu genießen, und sei's auch in den Armen des niedrigsten Knechts. Es liegt etwas Liebliches in diesem Wahn, aber es bleibt dennoch ein Wahn. Und Klytämnestra steht unter dem Banne des Wahnsinns, den die Gewissensnot und die Todesangst des Verbrechers erzeugt. Sie fühlt sich von innen heraus verfaulen und will doch leben, will die fürchterlichsten Blutopfer schlachten, nur um ihrer Qualen ledig zu werden. Das Auftreten des Orest ist demgegenüber nur eine Episode, und das des Aegisth gibt Anlaß zu einer Szene, die den Rachewahn Elektras in ganz besonders abstoßendem Lichte zeigt.

Diesen Gegenstand durch die Musik zu einem wirklichen Drama zu erheben, ist unmöglich, denn der Musiker wird sich dabei stets durch die Fehler der Dichtung gehemmt sehen. Strauß hat sich also damit begnügt, einerseits das Milieu der Handlung zu verstärken, andererseits aber die Geschehnisse auf der Bühne musikalisch auszumalen. Aber er bringt zu beiden nicht dieselbe Kraft mit, wie bei „Salome", obwohl der Orchesterapparat womöglich noch größer und die Virtuosität in der Erzielung eigenartiger Instrumentaleffekte noch gesteigert ist. Aber daß Richard Strauß des Orchesters unumschränkter Meister ist, das wußten wir längst; nicht minder, daß es ihm gelingt, an den Höhepunkten seiner Partitur eine ungeheure Kraft zu entfalten und aus kleinen und kleinsten Motivteilchen orchestrale Bilder zu schaffen, deren kaleidoskopartiger Wechsel sowohl interessiert als auch blendet und hypnotisiert. Wir wußten, daß er in seinen bisherigen Opern Ausdruckskunst in reichem Maße dargeboten hatte, und trugen nun endlich Verlangen, von ihm einmal Empfindungskunst zu erhalten. Aber wir wurden schmerzlich enttäuscht. Die nervöse Unruhe der Musik ist in „Elektra" noch größer als in „Salome", die Motive selbst sind noch spröder und fragmentarischer, der Verzicht auf Tonalität ist noch vollständiger. Bisweilen scheint es, als suche der Komponist eine neutrale Mischtonart, in der alle

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Tongeschlechter zusammenfließen. Melodieen gibt es vielleicht vier in dem ganzen, sieben Viertelstunden dauernden Werke, davon klingt die eine stark an den Gesang der Rheintöchter an, und die anderen wirken im Grunde nur darum, weil sie inmitten der sonstigen Erfindungsarmut besonders auffallen müssen. Immerhin begrüßt man diese Ruhepunkte, an denen der Komponist für kurze Zeit den Versuch macht, zu unseren Herzen zu reden, mit lebhafter Freude, denn außer diesen Stellen (Auftritt Elektras, Liebessehnsuchtssang der Chrysothemis, Auftritt Orests und Erkennungsszene zwischen diesem und Elektra) bewegt sich die Musik meist nur in Tonmalereien, die auf die Gesetze des Wohlklangs keinerlei Rücksicht nehmen, sondern lediglich darauf berechnet sind, Effekt zu machen. Die schon früher bemerkte Neigung des Komponisten, mit Geräuschen zu arbeiten, tritt noch weit deutlicher zutage und verleitet ihn mitunter zu Tonverbindungen, Akkordfolgen und Instrumentalkombinationen, die mehr Erstaunen als Freude hervorrufen müssen. Und trotz aller dieser Bemühungen, trotz dieses unruhevollen Schwankens zwischen Extremen, trotz dieser rücksichtslosen Anforderungen an das Sängerpersonal und das Orchester erzielt Strauß weder die zwingende Gesamtstimmung, die unverkennbare stilistische Einheit, die wir an „Salome“ bewundern, noch die reinigende Kraft jener Töne, mit denen er die Schlußszene der „Salome“ in eine höhere Sphäre emporzuheben vermochte. Wir sehen und hören diese „Elektra“, aber wir können nicht an sie glauben, sie bleibt trotz aller Übermodernität der musikalischen Mittel für unsere durch Wagner geläuterten Anschauungen eine Oper jener Art, die wir eigentlich bereits längst endgültig begraben wähnten. Daran kann alles Aufgebot ungeheurer Ausdrucksmittel nichts ändern; dagegen versagt selbst die Erwägung, daß Strauß auch hier eine Partitur geschaffen hat, die auf viele Jahre hinaus eine Fundgrube für jeden Musiker sein wird, weil sie das Ausdrucksvermögen der Tonkunst aufs neue bereichert. „Elektra“ wird als musikalisches Dokument unserer Zeit einen gewissen Wert beanspruchen dürfen, aber von bleibender Bedeutung wird sie noch weniger sein als ihre Vorgängerin „Salome“. Ein genialer Kolorist, ein kundiger Bühnenmann, ein gewaltiger Könner — das ist Richard Strauß, aber als Seelenkünder, als Spender edler, reiner musikalischer Freuden hat er, dem doch auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik so manches herrliche Lied gelang, und in dessen symphonischen Dichtungen so viel echte Musik ruht, sich noch mit keinem seiner Bühnenwerke erwiesen. Es ist vielleicht mehr als ein Zufall, daß die drei modernen Opern, die er uns gab, Einakter sind und in der Dunkelheit spielen; dies ist beinahe von symbolischer Bedeutung für sein Schaffen. Denn dem Einakterwesen entspricht die Kurzatmigkeit seiner dramatischen Musik, und die Nacht ist ja die Mutter von Schreck und Grauen, von Wildheit, Wahn und dunklen Taten. Möchte doch Strauß einmal ein Werk schaffen, das sich aus mehreren Akten aufbaut und schon dadurch eine breitere und klarere Musik erfordert, und in dem die Sonne scheint. Recht hell und klar, damit die dunklen Nachtgespenster in ihr Grab schlüpfen. Denn wir brauchen Sonne in unserer Kunst, leuchtende, wärmende Sonne.

Die Aufführung war abermals eine Großtat der Dresdner Hofoper. In der Titelrolle, die ungewöhnlich hoch liegt und an die gesangliche und darstellerische Kunst ihrer Vertreterin gleich hohe Ansprüche stellt, errang sich Frau Krull einen Triumph, der ihren Namen in die allererste Reihe gerückt hat. Neben ihr standen Frl. Siems (Chrysothemis) und Frau Schumann-Heink (Klytämnestra) mit hervorragenden Leistungen. Mit prachtvoller Charakteristik und einem Anflug von antiker Größe und Ruhe, die man leider sonst in dem Werke vergebens suchte, gab Herr Perron den Orest. Die Regie des Herrn Toller hatte dafür gesorgt, daß sich all das Beiwerk dem Rahmen des Ganzen einfügte, freilich konnte auch er es nicht

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

verhindern, daß die Stimmung des Ganzen mehr einem orientalischen als einem griechischen Königshofe der Heroenzeit entsprach; das liegt im Text Hugo von Hofmannsthals. Die Königliche Kapelle, an deren Leistungsfähigkeit „Elektra“ die höchsten Anforderungen stellte, wurde diesen in der bewundernswürdigsten Weise gerecht, und ihr Leiter, Ernst von Schuch, führte sie und die Darsteller mit so viel Feuer und Hingabe, daß ihm ohne Zweifel der vollste Lorbeer des Abends gebührt.

Wenn man aber überlegt, daß die Vorbereitungen zu „Elektra“ seit zwei Monaten den gesamten Spielplan ungünstig beeinflußt, die Darsteller, Korrepetitoren und das Orchester überlastet und den Gedankengang aller Mitwirkenden fast ausschließlich beherrscht haben, so kann man beim besten Willen nicht behaupten, daß das Ergebnis all der Mühen und der Hintansetzung anderer Aufgaben wert gewesen sei.



Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus Tageszeitungen

DER TAG (Berlin) vom 15. Dezember 1908. — Gelegentlich der Feier des 100. Geburtstages Zelters in der Berliner Singakademie veröffentlicht Karl Krebs den Aufsatz „Karl Friedrich Zelter", in dem er besonders Zelters Verdienste um den Männergesang hervorhebt. Krebs meint, Zelters einstimmige Lieder und seine Kompositionen für gemischten Chor „kommen künstlerisch für uns überhaupt nicht mehr in Betracht"; aber in seinen Männerchören „herrscht ein so derber Humor, so viel herzhafte Fröhlichkeit, hier ist das Wesen des Gesellschaftsliedes so sicher erfasst, daß man sie auch heute noch mit Vergnügen hört". Kurz bespricht Krebs auch Zelters Verhältnis zu Goethe. Er wendet sich gegen die Ansicht, daß Zelter Goethes Anschauungen von der Musik „ungünstig beeinflußt" und daß Goethe „der Musik fremd gegenübergestanden habe". „Die Freundschaft mit Goethe hat Zelters Leben die höhere Weihe gegeben; Arm in Arm mit dem Dichterfürsten wird der bescheidene Musiker in die Unsterblichkeit eingehen."

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 28. November 1908. — James Simon berichtet in dem Aufsatz „Zur Charakteristik Edvard Griegs" über Griegs Leben und Schaffen. Der biographische Teil des Aufsatzes stützt sich auf Henry T. Fincks neues Werk über Grieg (ins Deutsche übersetzt von Arthur Laser).

BERLINER ZEITUNG AM MITTAG vom 27. November 1908. — Der Aufsatz „Bei Ernestine Schumann-Heink" von Lg. berichtet über die Laufbahn der Künstlerin und ihre Ansicht über die Musikpflege in Amerika, die sie dem Verfasser gegenüber hoffnungsvoll beurteilte.

WESER-ZEITUNG (Bremen) vom 22. Dezember 1908. — Friedrich Wellmann bespricht „Die Entwickelung der bremischen Musikverhältnisse vom 16. bis zum 20. Jahrhundert."

FRANKFURTER ZEITUNG vom 10. September und vom 18. Oktober 1908. — Siegmund Auerbach berichtet in dem Aufsatz „Die Lokalisation des Musiksinnes" (10. IX.), unter Hinweis auf seine längeren Arbeiten im „Archiv für Anatomie", Jahrgang 1906 und 1908, über die Befunde der Gehirne Naret-Konings, Hans von Bülows und Julius Stockhausens. Die Gehirne dieser Musiker und mehrerer anderer musikalisch begabter Männer zeigten mehrere gemeinsame Eigentümlichkeiten, die interessante phrenologische Schlüsse gestatten. — In dem Aufsatz „Der Musikkrach" (18. X.) sagt Eduard Fueter, der Sport lasse heute den Menschen so wenig Zeit und Geld zur musikalischen Ausbildung und zum Konzertbesuch übrig, „daß es, wenn es so weiter geht, in den nächsten Jahrzehnten zu einem Musikkrach kommen" müsse. „Vielleicht leben unsere großen Konzerte hauptsächlich davon, daß der Sport sie als einen Mittelpunkt des gesellschaftlichen Rendezvous und der Toilettenschau noch nicht hat ersetzen können. Es wäre interessant zu sehen, ob sie sich noch halten werden, wenn einmal ein vornehmer, ‚schicker', etwas teurer Sport erfunden wird, der im Winter in geschlossenen Räumen getrieben werden kann und bei dem sich die elegante Gesellschaft ebenso treffen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

könnte wie jetzt im Symphoniekonzert." Fueter meint, daß dann vielleicht „die moderne Musik einen schwereren Stand als gegenwärtig hätte"; denn die Konzerte würden dann hauptsächlich von „dem ‚wirklich musikalischen' Publikum" besucht werden, und dieses lasse „sich durch gewisse Schlagworte weniger imponieren". „Fällt einmal das Modepublikum weg, das die großen Säle füllt und die großen Orchester bezahlt, — wer weiß, ob der Zwang, in kleinerem Raum und mit einfacheren Mitteln wirken zu müssen, nicht auch auf die Komponisten ihre Wirkung ausüben wird! Das ist freilich schon Zukunftsmusik im eigentlichen Sinne des Wortes."

GREIZER ZEITUNG vom 17. bis zum 30. September 1908. — Unter dem Titel „Der deutsche Männergesang 1808—1908" (17.—30. IX.) veröffentlicht A. Fleischer eine ausführliche „volkstümliche Darstellung der geschichtlichen Entwickelung des deutschen Volksgesanges" seit dem ersten Jahrhundert n. Chr. und der Männergesangvereine seit 1808. Im letzten Kapitel behandelt Fleischer die „sozialnationale Bedeutung des deutschen Männergesangs". — Adolph Kohut berichtet in dem Aufsatz „Im Dollarlande vor 60 Jahren" (25. IX.) über die Erlebnisse von Ole Bull, Camillo Sivori, Leopold de Meyer, Henri Herz, Maurice Strakosch, Hatton, Joseph Gungl, Macready und andern Künstlern in Amerika. „Alle Virtuosen und Virtuosinnen, die krasse und widerwärtige Effekthascherei verschmähten, kamen nicht auf ihre Rechnung und zogen, oft aufs bitterste enttäuscht und ernüchtert, von dannen."

HANNOVERSCHER COURIER (Beilage: „Unser Hausfreund") vom 22. November 1908. — Paul Bekker weist in dem Aufsatz „Musikalische Zitate" darauf hin, daß in früheren Zeiten die Benutzung von Melodieen anderer Komponisten im allgemeinen nicht als Diebstahl betrachtet wurde, und führt einige „musikalische Zitate" in Werken neuerer Komponisten, z. B. Beethovens, Webers, Liszts, Brahms', Humperdincks, Suppés, Wagners und Richard Strauß', an. Das „Suchen und Haschen nach Übereinstimmungen" nennt Bekker „im Grunde ... ein müßiges, unfruchtbares Geschäft". „Werden nicht auf technischen und wissenschaftlichen Gebieten oft weittragende Erfindungen von mehreren Menschen gleichzeitig gemacht? Warum könnte es in der Kunst nicht ähnlich sein? Auf das Wie der Aussprache kommt es in erster Linie an — in der Macht der Gestaltungskraft offenbart sich das Genie des Künstlers. Die Motive bleiben, bei Lichte besehen, stets dieselben. Einige rhythmische Rückungen, einige durch die in neuerer Zeit besonders üppig aufblühende Chromatik hervorgerufenen melodischen Änderungen — das ist, äußerlich betrachtet, der ganze Fortschritt ... Gleiche Leidenschaften tönen künstlerisch stets in gleichen Akzenten aus. Alle sind im Grunde nur freie Zitate, Variationen jener ewigen Urmelodie, die diesem Planeten und seinen Bewohnern von Anbeginn mitgegeben wurde".

HOFER ANZEIGER vom 18. und 19. November 1908. — Gelegentlich der Aufführung von Händels „Samson" durch den Chorverein Liederkranz in Hof veröffentlicht H. A. Tillmann den Aufsatz „Georg Friedrich Händel, der Vollender des oratorischen Stils", der Händels Leben und den Charakter seiner Kunst kurz beschreibt und besonders den „Samson" ausführlich bespricht.

LEIPZIGER TAGEBLATT vom 11. Oktober 1908. — Paul Bornstein veröffentlicht einen interessanten Aufsatz über „Friedrich Hebbel und Peter Cornelius". Cornelius war eng mit Hebbel befreundet und nannte ihn 1860 in einem Gedicht den „größten Dichter dieser Zeit". Durch den Einfluß, den Richard Wagner als Mensch und als Künstler auf Cornelius ausübte, wurden dieser und Hebbel

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

einander etwas entfremdet, und 1865 gesteht Cornelius in einem Brief: „Heut glaube ich nicht, daß ich irgend eins seiner Werke mit inniger Zufriedenheit aus der Hand legen könnte". Hebbels Lyrik und die „Maria Magdalena" hat Cornelius aber auch später noch sehr hoch geschätzt.

LINZER TAGES-POST (Unterhaltungsbeilage) vom 13. Dezember 1908. — Max Auer beschreibt in dem Aufsatz „Anton Bruckner" eingehend das Leben und das Schaffen Bruckners.

AUGSBURGER ABENDZEITUNG vom 28. November 1908. — Anlässlich der Vorführungen Jaques-Dalcroze's in München bespricht Krakau „Jaques-Dalcroze's musikalisch-rhythmische Gymnastik". Eine Nachschrift von M. L. behandelt den erzieherischen Wert der Jaques-Dalcroze'schen Übungen.

LUZERNER TAGBLATT (Beilage: „Luzerner Chronik") vom 15. Januar 1909. — Zum 100. Geburtstage des Dichters der Schweizerischen Nationalhymne („Trittst im Morgenrot daher"): Leonhard Widmer und dem des Komponisten: Pater Alberik Zwissig wird der Aufsatz „Der Schweizerpsalm" veröffentlicht, in dem das Leben der beiden Männer beschrieben wird.

MAINZER TAGEBLATT vom 4. September und CHEMNITZER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 10. September 1908. — Ernst Berger veröffentlicht gelegentlich der Tagung des „Deutschen Sängerbundes" in Berlin unter dem Titel „Deutscher Männergesang" eine Geschichte der Männergesangvereine seit Zelter.

FREMDENBLATT (Wien) vom 24. November 1908. — In dem Aufsatz „Das verstaatlichte Konservatorium" spricht der anonyme Verfasser mancherlei Wünsche aus, deren Erfüllung er von der jetzt erfolgten Verstaatlichung des Wiener Konservatoriums erhofft. Er wünscht, daß nicht Virtuosen, die nur durch ihre Technik sich auszeichnen, sondern „künstlerische Persönlichkeiten", „große Meister des Vortrages" als Lehrer an das Konservatorium berufen werden. Ferner fordert er, daß man über der Ausbildung der „Phänomene" nicht die der „Talente" vernachlässige, die „als Lehrer und praktische Musiker das Durchschnittsniveau der musikalischen Kultur eines Landes bestimmen". Die Schüler des Konservatoriums solle man nicht nur zu Meistern eines Instrumentes ausbilden, sondern ihnen eine gute allgemeine musikalische Bildung geben und ihnen „wenigstens die Zugänge erschließen" zum Studium der schönen Literatur, der Philosophie, der bildenden Künste und der Kulturgeschichte. Dann würde der Musiker auch die „werdende Kunst der Gegenwart" besser verstehen und die „leidenschaftlichen Parteikämpfe" würden abnehmen. „Noch immer ist Österreich das wahre Musikland, noch immer bringt es die stärksten, wärmsten, echtesten Musikernaturen hervor und strotzt von Talenten. Gelingt es der Akademie, die Blüte der jungen Musikergeneration in sein Gehege aufzunehmnn und sie mit jener Energie, Mannigfaltigkeit und Menschenkenntnis zu fördern, wie es anderwärts an schlechterem Material mit den reichen Mitteln eines großen Staatswesens geschieht, so wird sich dies bald in einem außerordentlichen Aufschwung des vaterländischen Musikwesens kundgeben."

NEUES WIENER TAGBLATT vom [?] Dezember 1908. — Felix Weingartner berichtet in dem (wenn ich nicht irre, schon im Jahre 1901 in der „Allgemeinen Musikzeitung" veröffentlichten) Aufsatz „Eine Zeitgenossin Beethovens" über sein Gespräch mit einer Frau Grebner, die bei der ersten Aufführung der Neunten Symphonie den Sopran mitgesungen hat und die er im Jahre 1899 kennen lernte. Die mehr als 90 Jahre alte Frau teilte Weingartner mehrere hochinteressante Erinnerungen an Beethoven mit. Auch Schubert wurde oft von ihr gesehen. Dem ersten Konzert Liszt's, das er als elfjähriger Knabe in Wien veranstaltete, wohnte Frau Grebner bei.

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

KÖLN: Das Opernhaus sah einige Gäste in Repertoireopern. Sehr erfreute Ernestine Schumann-Heink durch ihre hohe Künstlerschaft als Fides im „Prophet“ und Azucena im „Troubadour“. Die Mimikerin Ruth St. Denis hat offenbar manchem Zuschauer eine Enttäuschung mit ihrer indischen Vorführung gebracht, und damit war natürlich auch das Empfinden gegeben, daß ihre ganze Darbietung und deren Bedeutung von einem Teile der reichshauptstädtischen Presse doch stark überschätzt wurden. Mir scheint, der geeignetere Boden für ihre Tanzkunst und ihr Schlangenspiel wäre das Variété. Aino Akté kam uns diesmal als gesanglich vielfach durch unschöne Verzerrungen befremdende, dann im Spiel allzu äußerliche, auf grobtheatralische Effekte bedachte Puccinische Tosca, sowie als Straußsche Salome. Der in Deutschland nunmehr schon bekannten Gastin gute gesangliche und darstellerische Eigenschaften sind schon hinlänglich, gleich zu Beginn ihrer ersten Deutschlandreise, auch von mir an dieser Stelle gewürdigt worden; so darf ich denn auch sagen, daß Frau Akté als Salome hinter etwa einem halben Dutzend von mir gesehener deutscher Vertreterinnen der Rolle in bezug auf deren glaubhafte schauspielerische Verkörperung, wie hinsichtlich gesanglicher Charakterisierung (ganz abgesehen von mehr oder weniger stimmlicher Frische) erheblich zurücksteht. Das war alles gezwungene Pose, erklügelte und gekünstelte Perversität, dann wieder planloses Hin und Her im Spiele, leider zeitweilig direkt die Lächerlichkeit streifend, während der Gesang, wenn schon nicht sichere künstlerische Disziplin, so doch auf langen Strecken den zutreffenden dramatischen Ausdruck vermissen liess. Um wieviel leichter wird bei uns in Deutschland doch alles den Ausländern gemacht, als den Vertretern einheimischer Kunst und ihrer Werke! Anderswo ist das anders. Paul Hiller

WIEN: Xavier Leroux, dessen „Vagabund“ in der Hofoper unter mattem Erfolg in Szene ging, ist ein gebildeter Musiker, dem das Wesen des Dramatischen offenbar fremd ist. Sonst wäre es nicht möglich gewesen, auf jede Wirkung zu verzichten, die aus dem nicht eben wählerischen, zu billiger Sentimentalität neigenden, aber gerade der Musik die ergiebigsten künstlerischen Kontraste gewährenden „Chemineau“-Drama des Richepin mit durchaus redlichen Mitteln zu erzielen waren: all die Gegensätze des Landstreicherdaseins in seiner fast animalischen Ungebundenheit und Sehnsucht, das mit jedem neuen Tage ein neues Lied beginnt und irgendwo in schönen Tälern, mitten im Wandern und Singen, einmal endet — und des Daseins der Zurückgebliebenen: der kleinen, aber starken Tragödien, deren Urheber der Fortziehende war, und deren eine ihn nach zwanzig Jahren wieder in ihre stillen Netze zieht — der triebhaften Liebe der bodenständig an die Scholle Gebundenen, der engen Welt der Tüchtigen gegenüber der unbegrenzten des in herrlicher Zwecklosigkeit dem All hingegebenen „Taugenichts“. Freilich fehlen dem allzu schablonenhaften, zu trivialer Liebesgeschichte herabgedrückten Vorgang solche Perspektiven; die dürftige Komödie ist nicht an Kosmisches geknüpft und das Problem des „Landstreichers“ wird allzusehr durch das ewige und gerade im Bauernmilieu viel mißbrauchte „Romeo und Julie“-Motiv in den Hintergrund gerückt; immer aber hätten das Erntebild und die sinnliche Liebesepisode des Vorspiels durch kraftvolle Volksliedhaftigkeit in schönen Kontrast zu den von den späteren Aufzügen enthüllten innerlichen Vorgängen der vom Leben beiseitegeschobenen, nun mehr den Muttertrieben hingegebenen Frauenseele gebracht werden können. Aber nichts von alledem. Ein Grau in Grau, das bestenfalls den Staub, niemals die Sonne der Landstraße kennt — ein im rein musikalisch-handwerklichen tüchtiges, aber ausdruckarmes Gebilde von bedenklicher Monotonie des Einfalls und ohne die Kunst, den Einfall, wenn er sich überhaupt einstellt, dramatisch zu verwerten, zu gliedern, umzubilden, ihm wandelbare Akzente abzugewinnen. Dieser Vagabund ist musikalisch allzu seßhaft; ruht gern auf Orgelpunkten aus, verweilt mit Vorliebe bei liegenden Stimmen. Was an sich gewiß kein Einwand ist; nur daß im Dramatischen auch die kontrapunktische Technik motiviert sein muß, nicht nur durch die Thematik, sondern auch durch Wort und Stimmung. Das ist bei Leroux fast nie der Fall. Durchaus gebildetes, alle Errungenschaften neufranzösischer Tonkunst eklektisch ausnützendes, wohltemperiertes Musizieren; aber immer ein Musizieren neben dem Drama. Wofür weder einige hübsche Wendungen der Melodik noch ein paar interessante Harmonieen und das an Charpentier und Dukas geschulte Orchester entschädigen können. Ein vager und eintöniger Eindruck, vielleicht noch verstärkt durch den Hauptträger der von Bruno Walter mit behutsamer Liebe geleiteten Aufführung: Herr Demuth, dessen Qualitäten als Sänger ganz außerordentliche sind, vermag es, eine Gestalt, die wirklich „jenseits von Gut und Böse“ steht, deren frische Instinkte und deren lebensstarker Humor all ihr Tun rechtfertigen, weil sie Maß und Gesetz in sich selber trägt, zu wirklicher, unmittelbar packender Anschaulichkeit zu bringen, durch ihre Naturlaute in Lachen und Weinen zu bezwingen. Wozu hier freilich eine Neuschöpfung nötig gewesen wäre, die er der widerstrebenden Musik erst hätte abringen müssen. Eine Leistung, die — maßgebenden Berichten gemäß — der Gutheil-Schoder gelungen sein soll; bei der Erstaufführung hat Frau Förster-Lauterer die Bäuerin Toinette gesungen, sehr einfach, mit einer gleichsam innigen Derbheit zu Beginn, aber im Tragischen dann allzu farblos. — In der Volksoper: „André Chénier“ von Giordano. Eine jener jungitalienischen Opern, die man von ihren Geschwistern kaum unterscheiden kann, in jener Art, deren vollendetster Meister Puccini ist, der aber impulsive Menschlichkeiten in seiner Musik stärker auszudrücken vermag, als die anderen, deren Werke sich nur durch den Namen ihrer Autoren voneinander unterscheiden. Nicht durch ihre Musik: immer das gleiche Melodisieren mit dem Effekt des hohen Tenortons als Zweck an sich, nicht als Erfüllung vorangegangener melodischer Spannung; das

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gleiche musivische Dialogisieren in Tönen, das sich nur selten zu prägnanter Thematik verdichtet, das aufgeregte Orchester, das keine Steigerungen mehr kennt, weil es von vornherein auch das Geringfügigste und dramatisch Nebensächlichste unter Trompetenfanfaren, Geigentremoli, Harfenglissandi und Paukenwirbel verkündet. Und nicht einmal durch die Mache des Textes, der immer vor irgend einen „Hintergrund", sei es der einer Volkssitte oder eines historischen Vorgangs, wie in diesem Fall die Revolution, ein Paar Puppen stellt, an deren Liebesangelegenheiten und Idealen keiner Anteil zu nehmen vermag, weil es keinen Augenblick gibt, der seelischen Aufruhr entschleiert und Leben von unserem Leben spüren läßt. Wobei übrigens zu sagen ist, daß die — von Kapellmeister Baldreich mit Temperament geleitete, hübsch inszenierte und von den Damen Drill-Orridge und Stagl und Herrn Schwarz vortrefflich interpretierte — Oper Giordano's zu den besseren ihrer Art zählt, daß doch manchmal Vehemenz und Wärme, nicht bloß die sonst andauernde künstliche Hitze, zu fühlen ist, daß im dritten Akt eine schöne Cantilene schmerzlich-feurig einschlägt und daß manch feine und geschmackvolle Züge fesseln. Nur daß der Musik im ganzen doch das Gegenständliche fehlt: die Stimmung der Revolution, aus schleichender Angst, schamloser Gier, feiger Lüsternheit, Blutrausch, idealem Wahnwitz und tierischer Grausamkeit zusammengesetzt, mußte doch anders als durch die Brutalitäten des rein Dynamischen in Tönen auszudrücken sein. Und daß die heroisch-sentimentalen Verlogenheiten des Textes, die Tiraden dieser Liebenden, die dem Geliebten freiwillig auf dem Schaffot Gesellschaft leistet, heute unerträglicher wirken als jemals. Sie gehören einer unwahren Opernwelt an, die man längst überwunden glaubte. Und die — der geringe Erfolg des „André Chénier" beweist es wieder — wohl auch überwunden ist. Richard Specht

KONZERT

BERLIN: „Zur Erinnerung an den 100. Geburtstag Felix Mendelssohn Bartholdys" — unter dieser Devise holen die Dirigenten der bedeutenderen Konzerte in diesen Tagen einer nach dem andern Chor- oder Orchesterwerke des seiner Zeit gewiß maßlos überschätzten Tondichters hervor. Nikisch dirigierte die Ouvertüre, das Scherzo, Notturno und den Hochzeitsmarsch aus der Musik zum „Sommernachtstraum", außerdem die schottische Symphonie. Während die Stücke zum „Sommernachtstraum" auch jetzt noch durch Frische der Erfindung, durch die Grazie, das tonpoetische Element und die sinnige Orchesterbehandlung erfreuten, vermochte die Symphonie in ihrer großen Ausdehnung das Interesse nicht mehr rege zu halten. Nur das luftige, anmutige Scherzo erwies sich als lebensfähig, die andern Sätze klangen matt und zu farblos, zu monoton. Den Mendelssohnschen Stücken voraufgegangen waren im Programm Webers „Euryanthe"-Ouvertüre und das Klavierkonzert c-moll von Mozart, dessen Solopartie von Edouard Risler mit feinem Sinn für den Mozartischen Tonsatz, mit vollendeter technischer Sicherheit, dabei nicht nur korrekt, sondern auch lebendigen Geistes durchgeführt wurde. — In seinem zweiten Abonnementskonzerte brachte Siegfried Ochs an der Spitze seines Philharmonischen Chores dasjenige der größeren Werke Mendelssohns zur Aufführung, das neben dem unverwüstlichen Violinkonzert sich am lebensfähigsten erwiesen hat: „Die erste Walpurgisnacht" nach dem Goetheschen Gedicht. Dies Chorwerk gehört ja zum eisernen Bestande im Repertoire des Vereins; niemals aber ist es wohl mit solcher Lust gesungen worden, ist es mit so köstlichem Humor erklungen wie diesmal. Wie sich die Druiden mit ihren Anhängern still im Waldrevier verteilen und dann die christlichen Wächter in dem Chore „Kommt mit Zacken und mit Gabeln" erschrecken, kam zu prachtvoller Wirkung. Im schönen Gegensatz dazu erklang der Chor mit dem Baritonsolo (Richard Breitenfeld) in breiter, weihevoller Erhabenheit des Ausdrucks. Der Sänger verfügt über ein bedeutendes Organ, das anfangs etwas rauh, später aber schlackenfrei voll in den Saal hineinklang. Zu Beginn des Abends wurden einige Szenen aus Glucks „Orpheus" mit Ottilie Metzger in der Solopartie aufgeführt, die statt der erkrankten Frau Schumann-Heink in letzter Stunde aus Hamburg herbeigerufen worden war. Die Künstlerin sang auch das Altsolo in der „Walpurgisnacht", Heinrich Kühlborn (Tenor) die christlichen Wächter. Zwischen Glucks und Mendelssohns Musik gab es noch ein neues Werk von Max Schillings zu hören: „Dem Verklärten", für Baritonsolo, Chor und Orchester, dessen Textworte sich der Komponist aus zwei verschiedenen Gedichten von Schiller zusammengesetzt hat. Herakles wird, nachdem er auf der Welt seine schweren Arbeiten verrichtet hat, auf dem Olymp empfangen, wo ihm die Göttin den Pokal reicht, und er fortan göttlich unter Göttern im ewigen Lichte wandelt. Schwer ächzend setzt das Orchester ein, und es dauert lange, auch in den Chorstimmen, bis die Musik sich klärt. Das Solo erscheint mir recht trocken und unwirksam, da es die Worte nicht melodisch, sondern nur rezitativisch faßt. Aber in der Mitte steigert sich die Musik zu edlerem geklärten Wohllaut. Der Chor, der durchaus nicht leicht gesetzt ist, leistete auch hier ganz Vortreffliches. — Zum Besten der durch das Erdbeben in Italien Geschädigten hat Siegfried Ochs mit seinem Verein ebenfalls ein Konzert veranstaltet, in dem er das Deutsche Requiem von Brahms wieder mit vollendeter Schönheit zu Gehör brachte. Frau Schumann-Heink sang ein „Sei still" von Raff mit Orgel und Schuberts „Allmacht" mit Orchesterbegleitung. Zu Beginn des Programms stand ein neues Werk für Chor und Orchester: „Requiem", Dichtung von Hebbel, Musik von Oskar von Chelius. Im Orchestervorspiel öffnet sich die Pforte der Unterwelt, und aus ihr schweben uns die Seelen der Abgeschiedenen entgegen; „Seele, vergiß nicht die Toten", ruft der Dichter mahnend. Ganz eigenartig düster bleibt die Musik in der Stimmung, geisterhaft schwebt es in den Chor- und Orchesterstimmen umher, und wenn sie entschwunden, schließt sich die Pforte mit den Harmoniefolgen wie zum Beginne des Ganzen,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aus dem ein poetischer Eindruck dem Hörer zurückbleibt. — Josef Stransky aus Hamburg hat das erste von mehreren angekündigten Symphoniekonzerten mit dem Blüthner-Orchester absolviert. Außer einigen bekannten Nummern brachte das Programm als Hauptsache die A-dur Symphonie von Bruckner, wohl die schwächste des Meisters. Im langsamen Satze spürt man allerdings in ein paar herrlichen Melodiemotiven den Geisteshauch eines Ganzgroßen, sonst aber ärgert man sich, daß ihm nichts Besseres eingefallen ist. Der Dirigent zeigte volle Herrschaft über die Partitur und animierte das Orchester durch seine sichere, auch temperamentvolle Leitung; an der Ausführung lag es wahrlich nicht, wenn das Werk nicht mehr Eindruck hinterließ. E. E. Taubert

Im zweiten Orchesterkonzert der Gesellschaft der Musikfreunde brachte Oskar Fried mit dem verstärkten Philharmonischen Orchester die dritte Symphonie von Alexander Scriabin zu Ehren, die hier vor etwa zwei Jahren in einer nicht gerade gelungenen Aufführung wenig Eindruck gemacht hatte. Betitelt ist diese Symphonie „Le divin Poème"; sie bildet den ersten Teil eines musikalisch-philosophischen Werks. Obwohl sie für alle drei Sätze nur zwei eindringliche Hauptthemen bringt, bietet sie doch für den Hörer keine leichte Geistesarbeit, zumal sie 50 Minuten ohne Pause dauert. Ungemein kühn ist dieser russische Komponist, der besonders in seinen Klavierwerken sehr viel Eigenartiges bietet, in seiner Harmonik. Wie jeder Neuerer muß er sich aber eine Gemeinde erst noch, wenigstens in Deutschland, heranbilden. Außer dem „Meistersinger"-Vorspiel enthielt das weitere Programm noch Gesangsvorträge von Frida Hempel, die sich in der bekannten Arie aus Mozarts „Il re pastore" einige Freiheiten gestattete. — Die erste Mendelssohnfeier im grossen Stil veranstaltete die von Georg Schumann geleitete Singakademie mit einer Aufführung des „Elias", die jedoch wenig geeignet war, die heute kaum noch wegzuleugnenden Schwächen dieses einst entschieden überschätzten Oratoriums zu verhüllen. Die Hauptsoli wurden von Alexander Heinemann, der ein hochintelligenter Vertreter der Titelrolle ist, Frau Grumbacher-de Jong, Tilly Koenen und Paul Reimers gesungen. — Der Brahmsverein, welchen Namen jetzt die von Fritz Rückward sehr verständnisvoll geleitete frühere „Musikalische Vereinigung" angenommen hat, bot mit nicht gerade hervorragenden Terzetten von Hans Pogge op. 11 und den herrlichen Brahmsschen Gesängen op. 17 sehr tüchtige Chorleistungen. Eine gediegene Ausführung fand auch die f-moll Sonate von Brahms für Klavier und Bratsche (statt Klarinette) durch Marie Bruno und Fritz Rückward, desgleichen auch die poesievollen und klangschönen „Schilflieder" von Klughardt, bei denen außer den Genannten der Oboer Bundfuß, ein ganz hervorragender Vertreter seines Instruments, mitwirkte. — Nicht weniger als 21 Mitwirkende hatte der unermüdlich für die Blaskammermusik eintretende Gustav Bumcke um sich vereinigt, um vorwiegend Werke moderner Komponisten aufzuführen, u. a. Adagio und Scherzo op. 2 von Oskar Fried, einige Stücke aus der „Lysistrata"-Musik von Humperdinck. Sehr interessant waren die Kammergesänge, die Waldemar von Baußnern nach deutschen, französischen und italienischen Melodieen früherer Jahrhunderte bearbeitet und mit Begleitung von Streichquartett, Flöte und Klarinette versehen hat. George A. Walter sang sie sehr ansprechend, ebenso auch das Schlußlied zu der fünfsätzigen Tondichtung von Bumcke „Von Liebe und Leid". Sie ist für Flöte, Oboe, Fagott, Saxophonbariton und Harfe mit feiner Berechnung aller Klangwirkungen dieser Instrumente geschrieben und meist ansprechend. — Richard Rößler wollte uns mit seiner neuen Suite op. 16 für Flöte und Klarinette bekannt machen, allein infolge dienstlicher Behinderung des Flötisten mußte er allein dafür die Schubertsche Sonate op. 120 spielen. Anni Bremer sang dann geschmackvoll fünf noch ungedruckte Lieder Rößlers (op. 18) nach Texten von Dehmel, die manchen eigenartigselbständigen Zug aufwiesen. Mit Karl Klingler spielte der Konzertgeber endlich noch dessen sehr wertvolle, leider immer noch ungedruckte Sonate für Bratsche und Klavier. — Der dritte der unter dem Protektorate der französischen Botschaft stattfindenden Abende für moderne Musik war den Komponisten Claude Debussy und Ernest Chausson gewidmet. Von ersterem gelangten in der Hauptsache hier schon bekannte Werke zur Aufführung: das g-moll Quartett, gespielt vom Rebner-Quartett aus Frankfurt a. M., sehr stimmungsvolle und eigenartige Lieder, die Nina Faliero-Dalcroze vortrefflich vortrug, und Klavierstücke, die Flora Joutard mit geradezu erstaunlicher Technik und Feinheit spielte. Diese Künstlerin war auch an dem großen Erfolg des viersätzigen Konzerts für Klavier, Violine (Adolf Rebner vortrefflich) und Streichquartett op. 31 von Chausson in erster Linie beteiligt. Das Werk verdiente allgemeiner bekannt zu werden. Der 1899 in den besten Jahren gestorbene Komponist hat vor seinem Lehrer César Franck den größeren Reichtum an melodischer Erfindung und Temperament voraus; er weiß zu gestalten und den Zuhörer ständig zu fesseln. — Das Brüsseler Quartett brachte neben dem Brahmsschen g-moll Quartett mit Ellen Saatweber-Schlieper am Klavier und dem Beethovenschen c-moll das wohl noch ungedruckte e-moll Quartett op. 20 des hier lebenden Komponisten Friedrich August Dreßler zur Aufführung. Dieses Werk hinterließ einen durchaus vorteilhaften Eindruck; es ist ganz auf klassischer Grundlage aufgebaut; insbesondere fesselt der erste Satz durch feine Arbeit und melodischen Fluß. Trocken in der Erfindung ist dagegen die Romanze. Das kraftvolle Menuett bringt im Trio eine hübsche Nachahmung des Dudelsacks. Flott und volkstümlich in der Melodiebildung ist das Finale. — Wie die französische Botschaft, so protegiert auch die italienische Kammermusikabende, zu denen sich die vortreffliche, sehr temperamentvolle Pianistin Maria Avani-Carreras leider mit nicht ebenbürtigen Partnern, dem jungen Geiger Alberto Curci und dem gleichfalls jungen Violoncellisten Carlo Guaita, vereinigt hat. Interessant war es, das Es-dur Trio von Martucci, op. 62, zu hören, das nähere Verwandt-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

schaft mit Schumann und Brahms beweist und mit Ausnahme des gar zu ausgedehnten, ziemlich langweiligen Adagio sehr annehmbare, zum Teil geistvolle, jedenfalls rhythmisch interessante Musik bietet. — Mit Ignaz Friedman, der leider zu sehr paukte, spielte der junge Geiger Waclaw Kochanski ganz angemessen César Franck's Sonate, zeigte sich aber dann dem Tschaikowskyschen Konzert noch nicht gewachsen. — Schöne Fortschritte hat die junge Geigerin Edith von Voigtländer gemacht, sogar Bachs Ciaconna spielte sie ganz trefflich. — Starken Beifall errang sich mit Recht der Geiger Jacques Kaßner, der unter anderem mit dem ersten Satz des ganz vergessenen 17. Konzerts von Viotti (Kadenz von Wieniawski) aufwartete. — Ungemein günstig führte sich der erst siebzehnjährige Geiger Joseph Szigeti ein, der unter anderem das musikalisch ziemlich belanglose zweite Konzert seines Lehrers Hubay in jeder Hinsicht vortrefflich spielte. Das Philharmonische Orchester stand dabei unter der Leitung des hier als Dirigent schon vorteilhaft bekannten Landon Ronald, der Tschaikowsky's e-moll Symphonie geradezu hinreißend interpretierte. — Als gediegenen Geiger brachte sich Louis Wolff in einem Konzert mit dem Philharmonischen Orchester in Erinnerung; besonders die Kantilenen trägt er sehr geschmackvoll und tonschön vor. — Emil Sauer konnte man auch wieder einmal bewundern; eine Leistung ersten Ranges bot er namentlich mit Liszts h-moll Sonate. Wilh. Altmann

Das dritte Panzner-Konzert brachte eine Uraufführung: die symphonische Dichtung „Hero und Leander", op. 20, von Paul Ertel. Wie so viele Erzeugnisse zeitgenössischer Tonsetzer auf dem Gebiete der Programmusik ist auch dieses Werk weit mehr ein Produkt des Verstandes als wirklicher Schöpferkraft. Erkennt man willig die ungemeinen technischen Fertigkeiten, den ausgeprägten Sinn des Komponisten für koloristische Wirkungen an, so hat man damit alles gesagt, was sich zum Lob dieser Art von illustrierender Musik sagen läßt. Auch noch so hochentwickelte Kunst der Mache vermag über die innere Armut nicht hinwegzutäuschen. Gespielt wurde das dem Dirigenten gewidmete Werk, das übrigens lebhaft beklatscht wurde, ebenso ausgezeichnet, wie Volkmanns von warmem Leben pulsierende „Ouvertüre zu Richard III." und die an den Schluß gesetzte „Vierte" von Brahms. Stefi Geyer bewährte im Goldmarkschen Violinkonzert ihre alten Vorzüge: Adel der Tongebung, technische Reife und individuellen Reiz des Vortrags, die diese durch und durch musikalische Künstlerin zu einer der sympathischesten Erscheinungen des Konzertsaals stempeln. — Im 15. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters schwang Alex Z. Birnbaum den Taktstock, ein Dirigent, dessen feuriges, mit Gesten nicht gerade sparsames Ungestüm dem darzustellenden Kunstwerk gegenüber in erfreulicher Weise durch eine wohltemperierte Auffassung gezügelt wird. Man ist aufs angenehmste enttäuscht, wenn man binnen kurzem gewahr wird, daß der Dirigent nicht sich selbst, sondern den Komponisten in den Vordergrund zu stellen willens ist. Diese Absicht trat bei der großen „Leonoren"-Ouvertüre und ganz besonders bei Brahms' „Vierter" aufs glücklichste zutage. Rita del Sarto sang zwei Arien von Saint-Saëns und Puccini; ihr Vortrag bewies mehr Geschmack als die Wahl der beiden nicht in den Konzertsaal gehörenden Stücke. — Das 16. Symphoniekonzert leitete Willem Kes, dessen Stabführung eine wohltuende Atmosphäre von Ruhe und Sicherheit um sich verbreitet. Außer in Tschaikowsky's „Romeo und Julia"-Ouvertüre und in Beethovens „Vierter" war dies namentlich bei der Leitung des mehr geistreichen als gefühlswarmen Klavierkonzerts op. 26 von Otto Neitzel zu bemerken, dessen Solopart der Komponist mit etwas trockenem Ton ausführte.

Willy Renz

Zu einem Duett-Abend hatten sich die Sopranistin Ruth Waldauer und die Altistin Clara Lion vereinigt. Die erstere zeichnet sich dadurch aus, daß ihre wohlgepflegte, weiche und tragfähige Stimme ohne störendes Tremolo glatt dahinfließt. Der Ansatz ist leicht, der Vortrag ist temperamentvoll und zeugt von Geschmack. Die Altistin war leider durch Nervosität, wie es schien, an ruhiger Tongebung, zumal in den tieferen Lagen, wo der sehr dunkelfarbige Alt nicht besonders ausgiebig ist, etwas behindert. Sie singt jedoch mit tiefem Gefühl und nimmt entschieden für ihre Leistungen ein. — In auffälligem Kontrast zu diesem Konzert stand ein anderer Duett-Abend, den Lotte Krause und Toni Volkmann veranstalteten. Beide Sängerinnen hatten zwar ihre Duette hübsch eingeübt, konnten aber in ihren Solonummern weder stimmlich noch technisch höheren Ansprüchen genügen. — Ein Beispiel für stete Tongebung gab Gisela Róna, die sich überhaupt in mancher Hinsicht als ausgezeichnete Künstlerin erwies. Allerdings ist auch bei ihr nicht alles vollkommen, so z. B. die Phrasierung des viel zu langsam (wie gewöhnlich) gesungenen Rezitativs einer Mozartschen Arie, im allgemeinen waren aber die sonstigen Vorträge äußerst erfreulich. Desto unkultivierter war das Klavierspiel von Nikolaus Pap. Eine Rhapsodie von Brahms wurde musikalisch verstümmelt, Etüden von Chopin und Moszkowski wurden direkt heruntergehauen. — Die Altistin Hedwig Müller beherrscht ihr klangvolles Organ nahezu vollendet. Woran es noch mangelt, ist Selbständigkeit in der Auffassung; Arien von Händel und Papini behandelte sie fast als Solfeggio-Übungen, zeigte aber in Liedern auch Temperament und künstlerische Qualitäten. Sie konzertierte mit der Pianistin Helene Zimmermann, deren zweifellos vorhandene musikalische Anlagen entwicklungsbedürftig sind, da die Gliederung (z. B. in der Appassionata) durchaus nicht klar war. Vieles gelingt ihr instinktiv richtig, es scheint nur an der rechten Anleitung zu fehlen. Der Anschlag ist dem Ausdruck angepaßt, kleine Gedächtnisfehler rührten wohl von Nervosität her. — Thyra von Ladiges ist noch zu sehr Anfängerin. Der Sopran ist schön, das Denken an die Tonbildung läßt aber das an den Vortrag noch nicht aufkommen. Der Violinist Alexander Benvoli ist ein famoser Techniker, greift das Instrument nur zu robust an, was speziell einem so luftigen Stück wie Saint-Saëns' Rondo capriccioso nicht dienlich ist. — Einen Klavierabend, „Die histo-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rische Entwicklung der Sonate", gab Richard Burmeister. Das Programm enthielt Werke von Haydn, Beethoven, Schumann und Liszt. Besonders Liszts h-moll Sonate kam Burmeisters Spielart gut zustatten. Die glänzende Technik und intelligente Gestaltung ließen den Mangel an subjektiver Beseelung nicht so deutlich hervortreten. — Theodor Streicher veranstaltete ein Konzert mit eigenen Gesangskompositionen unter wenig günstigen Umständen. Der Sänger Dr. Fery Lulek ist denn doch zu dilettantisch in seinen Vorträgen, um den teilweise hübschen und von viel Begabung zeugenden Liedern zu gutem Erfolge verhelfen zu können. Die Stimme ist ein total verbildeter Bariton, der tenormäßig behandelt wird. Verständnis für sinngemäße Deklamation in bescheidenem Umfange ist vorhanden. Streicher besitzt eine poetische Ader. Sein Talent neigt dem Volkstümlichen zu. Er fällt aber durch fortwährendes Modulieren aus der Rolle und wirkt dann unnatürlich. Gerade die Einfachheit sollte er ausnutzen, sie dürfte ihm Erfolge bringen. — Der vorzügliche Cellist Jacques van Lier, der eifrig für Novitäten eintritt, hatte dieses Mal nur Mißgriffe getan. Die Variationen von Arthur Willner und die Suite von Edmund Schröder sind unbedeutende Arbeiten, und eine Cantilene von W. H. Feltzer ließ durch ihre zuckersüße Trivialität, besonders da sich der Konzertgeber zu einer Wiederholung anschickte, den Wunsch nach Kennenlernen des folgenden Scherzo desselben Verfassers nicht aufkommen. — Ein noch sehr junger Dirigent, Werner Klebba, machte sein Debut an der Spitze des Philharmonischen Orchesters. Hiernach ein endgültiges Urteil über die Befähigung für seinen Beruf abzugeben, ist nicht leicht, denn man merkte zu deutlich, daß es sich in diesem Falle nur um Werke handelte, die sorgfältigst zu Hause mit dem Taktstock in der Hand einstudiert waren, woraus dem strebsamen Kunstaspiranten nicht der geringste Vorwurf entsteht. Vorläufig legt er allen Wert darauf, jeder Stimme ihren Einsatz recht deutlich anzugeben, annehmend, daß die Philharmoniker das Meistersingervorspiel und die anderen ihnen so „unbekannten" Werke sonst umgeworfen hätten! Es ging alles glatt ab, aber der Vortrag war steif, eine individuelle Note zeigte sich nicht. Auf Feinheiten achtet er noch nicht, so auch nicht auf das vollwertige Aushalten von Noten bei den Blechbläsern. Immerhin war der Anfang recht gut. Der Glanzpunkt des Abends war das Klavierspiel von Edwin Fischer (d-moll Konzert von Rubinstein). Der gleichfalls noch jugendliche Künstler besitzt eine eminente Begabung außer für Technik für das Erfassen des geistigen Inhalts. Die Gesangstellen spielt er mit außerordentlicher Wärme. Daß er im Eifer des Gefechts gelegentlich daneben trifft, tut seiner prächtigen Gesamtleistung keinen Schaden. — Der gemischte a cappella-Chor „Jacob Kwast" aus dem Dorfe Wognum in Holland gab unter seinem Leiter Willem Saal sein erstes Konzert mit gutem Erfolge. Die sämtlich (auch der Dirigent) dem Bauernstande angehörigen Sänger beiderlei Geschlechts, etwa 36, leisten wirklich Gutes, ohne den höchsten Grad des Kunstgesanges zu erreichen. Am glücklichsten sind sie, wie zu erwarten, in der Wiedergabe von Volksliedern, deren eine große Anzahl von Julius Röntgen trefflich bearbeitet ist. Die Reinheit und Rhythmik ist stets korrekt, der Vortrag sinngemäß, die Stimmen zeichnen sich durch Frische aus. Bedauerlich ist, daß der jedenfalls sehr musikalische Leiter nicht durch einen erfahrenen Musiker über die elementarsten Taktierbewegungen sich unterrichten ließ; er würde dann noch bessere Resultate erreichen. — Der Männergesangverein „Typographia" (Gesangverein Berliner Buchdrucker und Schriftgießer) errang mit einem volkstümlich gehaltenen Programm wohlverdienten Beifall. Der stark besetzte, aus wirklich schönem Material bestehende Chor leistete sein Bestes sicherlich in den schwierigsten Nummern, vor allem in denen von Hegar. Zu loben ist, daß der Dirigent Alexander Weinbaum sich vor jeglicher Übertreibung hütet. Solistisch unterstützten Paula Weinbaum und Alfred Wittenberg den Verein in wirksamster Weise. Arthur Laser

Marie Louise Debogis ist unter allen neueren, jüngst bei uns hervorgetretenen Sängerinnen an erster Stelle zu nennen. Sie ragt nach meinem Dafürhalten mit ihrer prachtvollen Stimme und künstlerischen Gesangskultur, mit ihrer einnehmenden Vortragsart bereits jetzt sogar über manche in festem Ruf und Ansehen stehende „erste Sängerin" unserer Zeit beträchtlich hervor. Was ihr im einzelnen hier und da noch nicht ideal gelingt, sind Kleinigkeiten, nicht erst erwähnenswert, wenn man sich bewußt ist, welche Summe von Können und Kunst hier vorliegt, und daß jemand, der so weit gekommen ist, von selbst zur ganzen Vollendung vordringen wird. Die Künstlerin wird ihren Weg machen. — Berta Bloch-Jahr verblaßt dagegen, obwohl sie im kleinen Rahmen Sympathisches gibt. Ihre angenehme Stimme ist noch nicht genug ausgeglichen; ein Umschlagen in den kehligen Jodleransatz (Schweizerlied) ist unkünstlerisch. Groß Gedachtes (wenn auch nicht Gemachtes), wie das Eykensche „Walkürenlied", vermag sie nicht auszuschöpfen. — Ganz dürftig sind die Leistungen des Berliner Damenvokalquartetts: unbeschwingt, tonarm und gesangstechnisch rudimentär. Ein solches Unternehmen hat immer seine Schwierigkeiten. Vor allem muß der führende Sopran klangschön, gutgebildet und wirklich ein impulsiv künstlerischer Führer sein. — Susanne Dessoir und Bruno Hinze-Reinhold gaben ein gemeinschaftliches Konzert. Der Pianist ist ein feiner Spieler geworden, die Sängerin aber sollte ihre guten Gaben noch um klarere, geschlossenere, hellere Vokale bereichern. Die neue Klaviersuite von Debussy „Children's Corner" interessierte und wurde da capo gespielt. Sie ist eine sympathische Gabe des Ganzton-Stilisten. — Auch Ernst von Dohnányi hat sein Publikum. Wir wissen, wessen wir bei ihm gewärtig zu sein haben. Beethovens Opus 110 und 111 (erster Abend) waren denn auch in der Tat edelste, reinste Kunst, ganz echtes Gefühl und plastische Klarheit der Gestaltung. Um so erstaunter war ich, in der Chopinschen g-moll Ballade und in dem cis-moll Scherzo Temposteigerungen und auch solche der Dynamik zu vernehmen, die jede Klarheit der Zeichnung durch die Rechte verdarben. Da Dohnányis Rechte so-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wieso physisch etwas schwach ist, ist nur anzunehmen, daß er hier indisponiert war (diese nervöse Überhastung des zugegebenen Regenpräludiums!). Ein Künstler wie er kennt ja doch genau die Gesetze künstlerischer Ökonomie und die klavieristischen Klarheitsbedingungen. — Noch nicht so anscheinend Martha Schmidt. Sie tat oft zu viel des Guten, vornehmlich mit der Verschiebung. Aber die Davidsbündler verrieten starkes musikalisches Empfinden und Temperament. Also nur noch mehr Mäßigung, weichere Disposition und Herausbildung eines zarten Piano auch ohne das linke Pedal! Das häufige Nachklappen der Rechten stört aber.

Alfred Schattmann

Carl Bernhard Philipsen spielte Chopin's h-moll Sonate trotzdem er ihren technischen Schwierigkeiten durchaus nicht gewachsen war. Was er dann noch folgen ließ — eine Caprice von Saint-Saëns und Stücke von Debussy — ist mir nicht hinreichend, um über seine musikalischen Anlagen zu urteilen. — Frieda Kwast-Hodapp erscheint mir als eine unserer geistig reifsten Spielerinnen. In Brahms' Paganinivariationen glückte ihr technisch leider manches nicht ganz. Dafür entschädigte sie durch Feinheit der Auffassung. Daß diese „Studien für Pianoforte" tiefe musikalische Werte enthalten, das zeigte die Künstlerin im Gegensatz zu vielen ihrer virtuosen Kollegen. — Von Marie Bergwein hörte ich Beethovens G-dur Konzert und d'Alberts in E-dur. Der Künstlerin wollte nichts recht glücken. Sie erschien mir technisch diesmal wie gelähmt, und von ihrem schönen Können und lebendigen Fühlen trat nur wenig zutage. — Drei Schwestern: Suzanna, Helena und Sylvia de Figueiredo erwiesen sich als hochbegabte jugendliche Klavierspielerinnen. Um jede einzelne zu charakterisieren, fehlt mir das Beobachtungsmaterial. Beethoven gelang natürlich am schlechtesten, nicht aus technischen Gründen, sondern infolge einer unleidlich übertriebenen Leseweise von Taktstrich zu Taktstrich. Im allgemeinen gebricht es den jungen Damen noch an physischer Kraft für virtuose Leistungen; alle drei stehen aber erst am Beginne ihrer Laufbahn, die sicher erfolgreich sein wird. — Helene Prätorius hat eine ganz respektable Fertigkeit im Klavierspiel, so daß ihr z. B. bei Rubinsteins bravouröser C-dur Etüde gar nicht viel mißglückte. Man darf die Spielerin also wohl eine fertige Klavieristin nennen, über deren geistige Reife ich nicht zu urteilen vermag, da ich Beethoven und Brahms von ihr nicht hörte. Elisabeth Schumann-Sonntag singt mit Temperament und Gefühl, aber leider nur mit unausgeglichener Tonbildung; vor allem muß sie auf Veredelung der Klangfarbe bedacht sein. Bei ernstem Studium ist es wohl möglich, daß sie noch manche Mängel überwindet. — Else Cantors Leistung ist recht annehmbar. Eine gewisse ernste Art vorzutragen berührt sympathisch. Bisweilen klingt die Stimme, die nicht groß ist, rein und wohllautend; wird die Sängerin aus irgend welchen Gründen befangen, so tritt eine störende hohle Klangfarbe hervor, unter der z. B. der „Ganymed", mit dem der Abend begann, besonders litt.

Hermann Wetzel

Maria Clemm hat recht achtbare stimmliche Mittel, besonders eine schön ausladende Höhe. Die Technik ist dagegen unzuverlässig, und der Vortrag überschreitet nicht das Hergebrachte. — Auch Martha Kempin hat noch sehr vieles zu lernen. Ihre Stimme steht in der Mittellage zumal gar nicht, so daß ihr kräftiges Organ wenig zur Geltung kommt. Ihr Vortrag läßt ein reiches Gemütsleben erkennen. — Schlechter schneidet Margarete Engler ab. Sie hat kräftige Stimmmittel, die aber, besonders im Übergang zur Höhe, infolge des schlechten Ansatzes versagen. Starkes Detonieren ist die Folge. Auch der Vortrag läßt recht kühl. — Sympathischer ist Erdmute Ryll. Ihre kleine Stimme ist nach der Höhe zu hübsch gebildet, wohingegen die Tiefe abfällt. — Else Schünemann verfügt über eine starke Intelligenz, die sich auch in der Liedauswahl erweist. Es ist schade, daß die teilweise recht gedrückte, in die Tiefe forcierte Stimme den Intentionen der Sängerin so oft nicht gehorcht. — Der Tenor Walter Zerm steckt arg in den Kinderschuhen. Dem Auftreten sollten doch gesangliche Studien vorhergehen. Zurzeit ist es indiskutabel. Der mitwirkende Cellist Arthur Williams bietet Erfreuliches, sowohl in technischer als in musikalischer Hinsicht, während Gwendolyn Toms-Williams am Klavier nicht über liebenswürdige Qualitäten hinauskommt. — Elisabeth Müller-Fuchs ist entschieden eine ernste Künstlerin; die Tongebung wird zwar in den tieferen Lagen flach, aber die geistige und musikalische Ausarbeitung ist nach jeder Richtung hin zu loben. Das gilt leider nicht von dem Geiger Johannes Tomscha. Sein Hauptvorzug ist eine prächtig entwickelte linke Hand. Aber Vortrag und Intelligenz lassen häufig zu wünschen übrig. Dagegen zeigte sich Albert Hufeld von einer durchaus vorteilhaften Seite. Er ist ein gediegener Pianist mit sauberer Technik und gut durchgearbeitetem Vortrag. — Das Auftreten Margarethe Hennings gehört zu den überflüssigen. Die starke Stimme tut es allein nicht, besonders wenn die Tongebung nicht einmal einwandfrei ist. Im übrigen reicht ihr Temperament für konzertgemäßen Liedvortrag nicht aus. — Olga von Schmid überragt technisch weit den Durchschnitt. Die Mittellage ist trefflich geschult, auch die Tiefe gibt gut an. Nur die obere Höhe wird sehr flach. Dort muß sie anders singen. Im übrigen dürfte sie als Opernsoubrette eine famose Karriere vor sich haben. Ihr reizender, sprechender Vortrag weist sie darauf hin.

Richard Hähn

Adolphe Borchard ist eine echte Pianistennatur mit einer außerordentlich leichten Hand, die nie fehlgreift. Außerdem zeichnet ihn ein feiner Sinn für alles Harmonische aus, er bleibt verständlich noch im Dunkelsten und Stillsten. Leider fehlt ihm das eigentliche Gefühl, er wirkt nur durch technische Kunst und durch Geist. — Charlotte Wolter (ein wohlgebildeter, klangschöner Alt) bewies durch ihren Liederabend, daß man von ihr Gutes erwarten darf. Was die Ausdrucksfähigkeit angeht, so ist eine Vervollkommnung besonders vonnöten. — Clarence Adler (Klavier) und Anton Hekking (Violoncello). Daß Anton Hekking ein Cellist ist, dem alles Schwere leicht fällt, der aber etwas zu sehr solide ist, wußten wir. Warum aber hat der

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Pianist keine gewichtigeren Solovorträge gewählt? So konnte man nur einen schönen Anschlag und im allgemeinen zu wenig Kultur konstatieren. Der dritte Satz im Saint-Saëns hätte exakter und pompöser gespielt werden müssen. In der Sonate von Rachmaninoff lernten wir ein interessantes Werk kennen. — Das Wohltätigkeitsfest zum Besten der durch das Erdbeben in Süditalien Geschädigten gestaltete sich zu einem wahren Feste durch die Mitwirkung Busoni's und des Vollblutkünstlers Arrigo Serato. Moissi vom Deutschen Theater las in erhebender Weise aus Plato über den Tod des Sokrates, wobei es ein Vergnügen war, die Anstrengung des Wohltätigkeitspublikums einem so ausgefallenwürdigen Stoffe gegenüber zu beobachten. — Carl Lejdström. Der Stimme (Baßbariton) und wohl auch dem Sänger fehlt das Individuelle, das für den Liedergesang unumgänglich notwendig ist. An der Behandlung der hohen Töne merkt man die gute Schulung. Das Oratorium ist offenbar das eigenste Gebiet dieses Sängers. — Maria Seret-van Eyken veranstaltete ein Konzert, dem Andenken Heinrich van Eykens gewidmet. Heinrich van Eyken war ein liebenswürdiger, tüchtiger Tonsetzer, der den seltenen Vorzug besaß, innerhalb der ihm von seinem Genius gezogenen Grenzen zu bleiben; in seinen besten Erzeugnissen ist er mit Mendelssohn erstaunlich verwandt. Die jugendlich-schwärmerische Natur der Sängerin und deren schönes, klangvolles Organ sind für die Lieder van Eykens geradezu geschaffen. — Desirée Pollitz (Sopranistin) raten wir entschieden ab, sich öffentlich hören zu lassen. Die vielen Mängel möchten wir nicht aufzählen. Arno Nadel

MÜNCHEN: Das große Ereignis zu Jahresbeginn war das Konzert, in dem der Lehrergesangverein (vereinigt mit dem Lehrerinnensingchor), unter Leitung von Richard Strauß selbst, Chöre dieses Komponisten zur Aufführung brachte. So wenig erquicklich teilweise die Vorgeschichte dieses Abends sich gestaltete, so groß war der Erfolg, den sich Strauß errang. Nicht zuletzt durch die musterhafte Weise, in der der ständige Dirigent des Lehrergesangvereins, Fritz Cortolezis, die Einstudierung der teilweise über jedes Maß schwierigen Chöre geleitet hatte, so daß der Erfolg, soweit er sich darauf stützen konnte, von vornherein gesichert schien. Von dem trefflichen Chormaterial überaus klar und fein nuanciert gesungen, wirkten aber auch vor allem die beiden 16stimmigen a cappella Chöre op. 34 überwältigend durch die ihnen innewohnende Kraft und Glut der Empfindung und durch die Wucht ihres makellosen technischen Aufbaues, die den gewaltigen Apparat nicht als gewollte Absonderlichkeit, sondern durchaus als eben notwendiges Ausdrucksmittel für das, was der Komponist sagen wollte, erscheinen läßt. Nicht ganz das Gleiche vermag man von dem Männerchor mit Orchester „Bardengesang" zu behaupten; da steht der Aufwand an Mitteln und an — Lärm nicht in richtigem Verhältnis zum geistigen Gehalt. Und der außerdem noch gesungene Männerchor „Liebe", op. 42, zeigt Strauß ganz und gar nicht von seiner guten Seite; er neigt sich teilweise recht bedenklich dem zu, was man mit Liedertafelstil zu bezeichnen pflegt. Zwischen den Chören brachte die Gattin des Komponisten einige seiner bekannteren Lieder mit Orchesterbegleitung, weder stimmlich noch nach Seite des Vortrags sonderlich befriedigend. — Auch eine Neuheit bildete den Mittelpunkt des fünften Abonnementskonzerts der Musikalischen Akademie, nämlich Frederik Delius' Klavierkonzert mit Orchester. Delius, dessen „Lebensmesse" beim Münchner Tonkünstlerfest widerspruchsvolle Aufnahme gefunden hatte, zeigt sich in diesem Klavierkonzert als gelehriger Schüler der Jungfranzosen; allein was bei einem Debussy etwa eben wegen seiner Originalität noch interessant und erträglich ist, wird bei dem Nachahmer großenteils recht uninteressant und langweilig. Desto höher ist die Leistung des ausführenden Pianisten, Prof. Schmid-Lindner einzuschätzen, der dem kolossale technische Schwierigkeiten bietenden Werk einen vollen Erfolg zu erspielen vermochte. Die das Konzert beschließenden „Zwei Episoden aus Lenaus Faust" von Franz Liszt kamen unter Mottls prächtiger Direktion durch das Hoforchester famos zu Gehör, ebenso die einleitende Symphonie op. 56 von Mendelssohn. — Über zwei sehr schöne Abende des Konzertvereinsorchesters unter Ferdinand Löwe ist noch zu berichten. In ihnen erwies die junge Vereinigung, daß sie nunmehr zu einem wirklich nach jeder Richtung erstklassigen Orchester herangewachsen ist. Die Pathetische Symphonie von Tschaikowsky wurde mit solcher Exaktheit und solchem Feuer wiedergegeben, daß kein Ausdruck des Lobes dafür zu hoch erscheint. Und die Ouvertüre zu „Tannhäuser" stellte ein wahres Direktionsmeisterstück des Dirigenten dar. Dazwischen erklang mit aller Grazie Hugo Wolfs Italienische Serenade, und an der Art, wie Elena Gerhardt Wolfschen Liedern gerecht wurde, konnte man gleichfalls nur seine helle Freude haben. Das nächste Abonnementskonzert war der Neunten Symphonie von Beethoven gewidmet. War es schon durchaus anzuerkennen, daß Löwe den Mut hatte, die Symphonie allein, ohne jede Beigabe, aufs Programm zu setzen, so war auch an der Bewältigung dieser höchsten Aufgabe nichts Ernstliches auszusetzen. Den Chor, früher immer das Schmerzenskind im Kaimsaal, bildete diesmal die ausgezeichnete Gesellschaft für Chorgesang (ständiger Dirigent: Ludwig Heß). Und auch die Zusammenstellung der Solisten, die selten ganz glückt, stand diesmal unter günstigen Sternen: Emma Bellwidt, Virginia Fournier, Ludwig Heß und Rudolf von Milde bildeten ein sehr gutes Soloquartett. So geriet denn alles in seltener Vollendung bis auf den ersten Satz, der ein wenig zu zahm herauskam, ganz besonders möchte ich noch die präzise tionslose und doch außerordentlich eindringende Ausarbeitung des Scherzo hervorheben.

Dr. Eduard Wahl

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet
Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten
Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster, Berlin W. 57, Bülowstr. 107

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



EUGÈNE YSAYE



VIII. 10

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

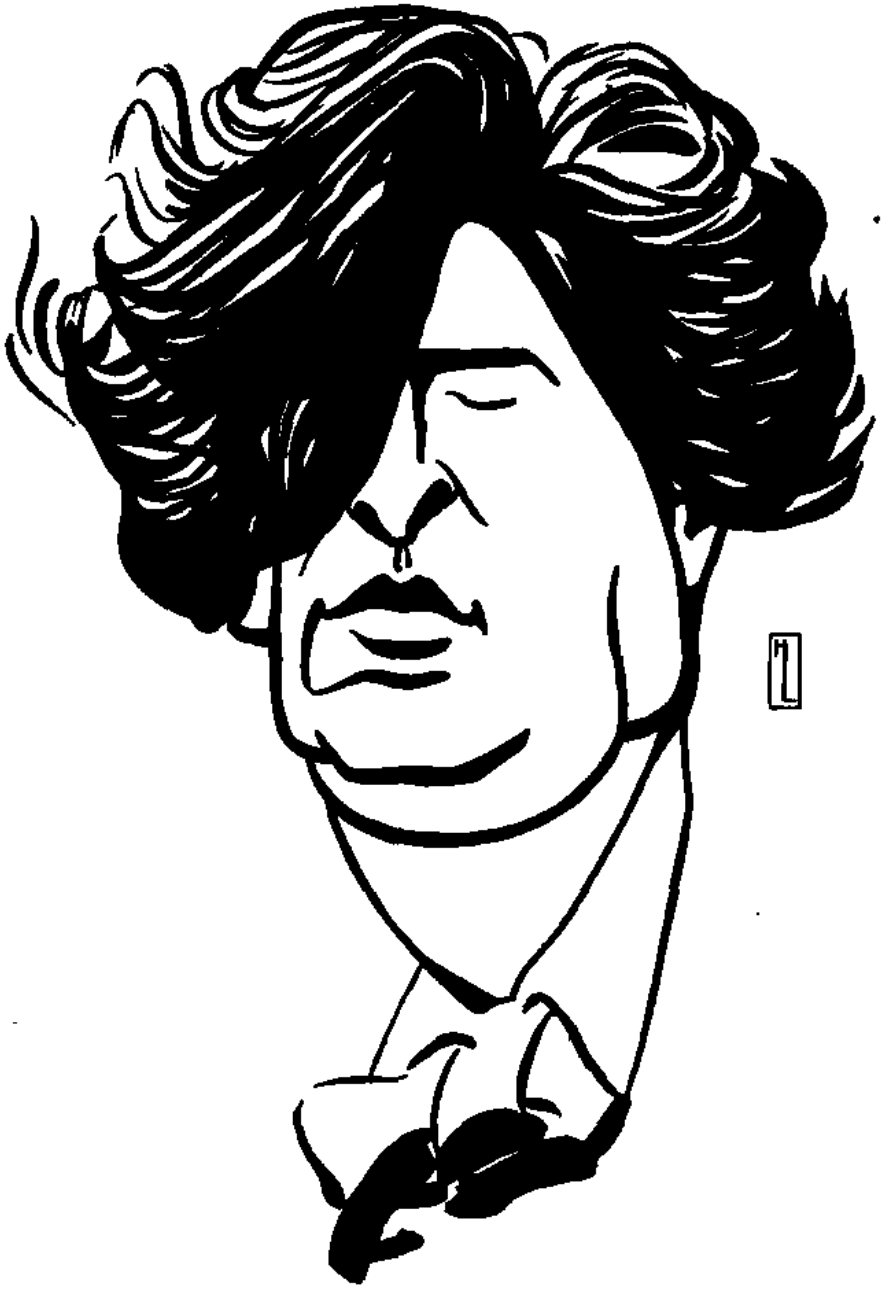


ARTHUR NIKISCH

VIII. 10

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FERRUCCIO BUSONI

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



TERESA CARREÑO



VIII. 10

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



EMIL SAUER

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



CONRAD ANSORGE



VIII.10

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



FREDERIC LAMOND



VIII. 10

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



LUDWIG WÜLLNER



VIII. 10

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



LILLI LEHMANN



VIII. 10

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Die wahren Schönheiten der Kunst sind unvergänglich und ewig und würden zu allen Zeiten bewundert werden; aber sie tragen die Tracht ihrer Zeit.

Eugène Delacroix

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 11

Erstes Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Richard Scheumann
Briefe berühmter Komponisten aus dem Archiv des Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin

Ernst Challier sen.
Das Für und Wider der Erweiterung der 30jährigen Schutzfrist

Dr. Karl Nef
Alte Meister des Klaviers
V: François Couperin, 1668—1735

Hermann Erler
Nicolai von Wilm

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

BRIEFE BERÜHMTER KOMPONISTEN AUS DEM ARCHIV DES KÖNIGLICHEN HOF- UND DOMCHORES ZU BERLIN

Mitgeteilt von

Richard Scheumann-Dresden

In dankenswerter Weise wurde dem Schreiber dieses Artikels von Herrn Generalintendanten der Königlichen Hofmusik und Königlichen Schauspiele, Exzellenz Graf von Hülsen-Haeseler, gütigst erlaubt, zum Zweck der Ausarbeitung einer Geschichte des Königlichen Domchores die Akten dieses Institutes zu studieren. Dabei fanden sich Briefe berühmter Komponisten, die in charakteristischer Weise deren Verhältnis zur Kirchenmusik, speziell zum Domchor, beleuchten. Sie werden hier mit gütiger Genehmigung des Herrn Generalintendanten zum ersten Male veröffentlicht.

An erster Stelle seien angeführt die Briefe Felix Mendelssohn Bartholdys. Bekanntlich suchte ihn Friedrich Wilhelm IV. an Berlin zu fesseln, wo der Meister, dem der Titel eines Generalmusikdirektors der Kirchenmusik verliehen worden war, auf Veranlassung des Königs mehrere Konzerte gegeben hatte. Es war beabsichtigt, daß nach der Neuorganisation des Domchores 1843 Mendelssohn mit diesem und einem Teil der Königlichen Kapelle große Aufführungen veranstalten sollte. Er wurde Anfang 1843 gebeten, sich darauf einzurichten, im Herbst desselben Jahres Berlin als ständigen Wohnort zu wählen, weil dann der neue Domchor so weit herangebildet sei, daß die Instrumentalmusik beitreten könne. Darauf bezieht sich folgendes Schreiben Mendelssohns. Zu dessen besserem Verständnis sei eingefügt, daß Major Einbeck, der umsichtige und außerordentlich musikverständige oberste Leiter der Sängerchöre im Gardekorps, vom König mit der Organisation des Domchores beauftragt worden war[1]). Der Brief ist von Leipzig aus an Exzellenz von Massow, den Hausminister des Königs, gerichtet und weist als Datum den 31. März 1843 auf; die hierher gehörige Stelle lautet:

„. . . **Kann der Chor also bis zum nächsten Winter nicht von Noten singen (und Herr Major Einbeck erklärte ausdrücklich und bestimmt, es sei unmöglich, einen solchen Chor in Berlin zu engagieren, man müsse es erst nach und nach lehren), ist ferner auch für die Tätigkeit der 36 Kapellmitglieder als Kapelle nichts festgesetzt, und verging der nächste Winter alsdann und ich hätte ohne meine Schuld doch nicht zum Musikmachen kommen können, so wäre es mir leid, weil ich hier so viel wirklich musikalisch Wichtiges zu tun habe, welches dann unterblieb, ohne daß ich dort etwas ähnliches für meine Kunst fördern könnte . . .**“

[1]) Vgl. meinen Aufsatz „Major Einbeck, der Organisator der Militär-Kirchenchöre unter Friedrich Wilhelm III. und des Königlichen Hof- und Domchores zu Berlin“ in der „Musik“, Jahrgang 7, Heft 6.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In den drei weiteren Briefen Mendelssohns wird zwar der Domchor direkt nicht berührt, sie bringen aber interessante Einzelheiten über seine Werke.

Am 21. Mai 1843 von Leipzig aus:

„. . . So werde ich am nächsten Donnerstag nach Berlin kommen. Dort hoffe ich den neu engagierten Chor hören zu können, um alsdann mit Ew. Exzellenz weitere Rücksprache über diese Angelegenheit zu nehmen. Ich bringe die vollständige Musik zur Racineschen Athalia mit, welche Seine Majestät mir bei jener Audienz im letzten Herbst zu komponieren auftrugen. Die Arbeit ist mir schwerer geworden, als ich damals dachte; aber ich habe sie auch lieber gewonnen, als ich damals geglaubt hätte . . .“

Am 26. August 1843 aus Leipzig an Exzellenz von Massow:

„. . . Es versteht sich, daß ich dem Befehle Seiner Majestät mit Freuden Folge leisten und mich zu den beabsichtigten Aufführungen in Berlin einfinden werde. Ich hatte nicht geglaubt, daß die Aufführung des Sommernachtstraumes und der Athalia schon so nahe bevorstände und werde daher noch viel zu tun haben, um die Partituren bis zum Ausschreiben und zum Einstudieren zeitig genug einschicken zu können, da ich an alle diese Stücke noch eine letzte Hand zu legen habe. Indeß soll es bestimmt an der Musik und an mir nicht fehlen. Dagegen muß ich Ew. Exzellenz um gütige Verwendung bitten, daß ich nach diesen Aufführungen (also nach dem 1. Oktober) auf einige Wochen hierhergehen und den Umzug selbst besorgen kann. Ich hatte hierzu den September bestimmt, der mir nun ganz durch jene Aufführungen weggenommen werden wird. Ist indeß zum Geburtstage Seiner Majestät keine musikalische Aufführung, die meine Gegenwart bedingt, so hoffe ich, daß die Erfüllung meines Wunsches mit keinen Schwierigkeiten verknüpft ist, und daß mir der Lauf des Oktobers zu meinem Umzuge freibleiben kann.“

Am 8. September 1843 aus Leipzig:

„. . . Ich arbeite jetzt an der Ouvertüre zur Athalia, alles andere zu diesem Stücke, wie zum Sommernachtstraum, der 12 Musikstücke enthalten wird, ist ganz fertig . . .“

Am Ende des Jahres 1843 hatte Mendelssohn den König gebeten, ihn jeder öffentlichen Wirksamkeit zu entheben und nur in einem persönlichen künstlerischen Verhältnis zu Seiner Majestät bleiben zu dürfen. Dies wurde ihm gewährt unter Belassung seines Titels und eines ansehnlichen Teils seines Gehaltes, doch mit der Bedingung, daß er auch fernerhin den König in seinen künstlerischen Plänen unterstütze [1]).

Dazu bot sich bald Gelegenheit. Der König hatte gewünscht, daß für einzelne Sonn- und Festtage Psalmen komponiert würden, die vom neuen Domchor, der bereits eine hohe künstlerische Stufe erreicht hatte, im Gottesdienste zu singen seien.

[1]) Nach August Reißmann: Felix Mendelssohn Bartholdy.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mendelssohn war zur Komposition ausersehen. Hierauf bezieht sich ein Brief vom 14. Februar 1844, der von Berlin aus an den Intendanten der Königlichen Hofmusik, Exzellenz von Redern, gerichtet ist. Er zeugt von dem edlen Sinn des Meisters und seiner Wertschätzung der mitlebenden Komponisten. Er lautet:

Ew. Exzellenz

Erlaube ich mir den Wunsch, welchen ich gestern mündlich mitzuteilen die Ehre hatte, Ihrem Auftrage gemäß nochmals schriftlich zu wiederholen.

Möcht es Ihnen gefallen, einige unserer ausgezeichnetsten deutschen Komponisten, die im Kirchenstile sich durch ihre Werke bewährt haben, zur Komposition der in der hiesigen Domkirche zu singenden Psalmen aufzufordern! Es ist nicht Untätigkeit oder Mangel an Eifer, was mich zu dieser Bitte veranlaßt, gerade im Gegenteil glaube ich der Sache durch diesen Vorschlag am meisten zu nützen, und auch meine eigenen Arbeiten werden besser werden, wenn ich mich mit anderen von mir hochgeachteten Künstlern in dieselben teilen kann, und wenn auf diese Art einer durch den anderen belehrt und gefördert wird. Zudem ist eine würdige, echt kirchliche Komposition der Psalmen eine Aufgabe, die für einen Einzelnen zu schwer ist, deren vollkommene Lösung gewiß nur durch ein Zusammenwirken verschiedener Kräfte zu erwarten steht.

Wenn Sie die unten genannten Meister zu einer solchen Mitwirkung auffordern, wenn Sie erwähnen, daß es die Absicht des Königs sei, den musikalischen Teil des Gottesdienstes zu beleben, daß sie ihrerseits zu dieser edlen Absicht beizutragen imstande wären, so zweifle ich nicht, daß jeder von ihnen einen solchen Auftrag mit Freuden übernehmen und sich dadurch geehrt fühlen werde.

In musikalischer Hinsicht wäre dabei wohl nur zu bemerken: daß die Komposition des Psalmes nach der Lutherschen Übersetzung ohne alle Instrumental-Begleitung (a capella) erforderlich sei,

daß die Bestimmung dieser Komposition für den Gottesdienst es wünschenswert mache, daß sie deklamatorisch, also mit möglichst geringer Wiederholung der Worte und mit möglichst geringer Figurierung gehalten werde, so daß der Sinn der Worte den Zuhörern verständlich und so getreu wiedergegeben werde, wie es die Musik nur vermag.

Die Zahl der Stimmen, ob mit oder ohne Soli, wäre den Komponisten allein zu überlassen. Es ist vielleicht zu erwähnen, daß, wenn einer oder der andere dieser Herren sich gerade mit dem angegebenen Psalm nicht zu befreunden vermöchte, man denselben mit einem anderen, auf einen späteren Feiertag (nach dem 2. Juni) fallend, vertauschen könnte. Wünschenswert ist es freilich, wenn sie gerade auf diese Psalmen eingingen und dadurch die Zeit bis zum Juli ausgefüllt werden könnte. Sehr gut wäre es

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ferner, wenn die Kompositionen bis spätestens zu Ostern hier sein könnten, schon die Zeit zum Ausschreiben und Einstudieren macht dies wünschenswert.

Wäre Ew. Exzellenz geneigt, diese meine Wünsche zu erfüllen, so würde ich vorschlagen:

1. Herrn Kapellmeister Dr. Louis Spohr in Kassel zur Komposition des 47. Psalmes zur Feier des Himmelfahrtsfestes (16. Mai).

2. Herrn Musikdirektor Dr. Loewe in Stettin zur Komposition des 68. Psalmes (entweder ganz oder nach dem Vorschlag der Domgeistlichkeit nur die Verse 5 bis inkl. 10, dann Vers 12, 15—19, 33—36) zur Feier der Pfingsttage (26. und 27. Mai).

3. Herrn Musikdirektor Hauptmann in Leipzig zur Komposition des 51. Psalmes (entweder ganz oder nach dem Vorschlag der Domgeistlichkeit nur die Verse 3—7, 11—15 und V. 19) zur Feier des Bußtages (1. Mai).

4. Herrn Musikdirektor Neidhardt[1]) hier zur Komposition des 66. Psalmes (entweder ganz oder nach dem Vorschlag der Domgeistlichkeit nur die Verse 1—9 und 17—20) zur Feier der Ostertage.

5. Herrn Organist Granzin in Danzig zur Komposition des 8. Psalmes für den Sonntag nach Pfingsten (2. Juni).

Sämtliche dieser Herren sind unter Berücksichtigung der oben angedeuteten musikalischen Bedingungen aufzufordern.

Daß keiner dabei auf die Größe des Honorars sehen und daran denken wird, glaube ich überzeugt sein zu können, freilich wäre es mir lieb, wenn ein solcher Dienst, den die Künstler der Sache leisten, nicht umsonst gefordert würde. Dies alles lege ich vertrauensvoll in die Hände Ew. Exzellenz. Ich freue mich von ganzem Herzen, daß meine Idee, welche gewiß der Kunst nur zugute kommen kann, bei Ihnen einen solchen Anklang gefunden hat.

Aufs neue für diesen neuen Beweis Ihrer Freundlichkeit Ihnen dankbar

bin ich stets

Ew. Exzellenz

ergebenster

Felix Mendelssohn Bartholdy

Der nächste Brief Mendelssohns enthält sein Urteil über Dehn, der als Lehrer für den Domchor ausersehen war, und einige private Angelegenheiten aus seiner Familie. Er ist aus Frankfurt a. M. unter dem 2. Januar 1845 an Exzellenz von Redern gerichtet und lautet:

[1]) Dirigent des Domchores.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ew. Exzellenz

Sage ich meinen besten Dank für den Beweis Ihres fortdauernden gütigen Wohlwollens, den Ihr heute empfangenes geehrtes Schreiben mir brachte. Es war mir eine sehr große Freude, daß Ew. Exzellenz bei einer für den Domchor so wichtigen Sache, wie die fragliche Anstellung, auch meine Meinung berücksichtigen wollen, und es tut mir nur leid, dieselbe nicht genauer und bestimmter abgeben zu können, da ich über Herrn Dehn eigentlich nur dieselben Worte zu wiederholen weiß, welche Ew. Exzellenz über ihn schrieben. Auch mir sind seine praktischen Leistungen, auf die es hier ankommt, seine Befähigung zum Dirigenten und Gesanglehrer nicht bekannt. Seine ausgebreiteten Kenntnisse im Fache der musikalischen Literatur, seine Schriften über die Theorie der Musik und sein Unterricht darin sind hingegen gewiß höchst lobenswert, und bei dieser Hinsicht glaube ich, daß er den meisten, wenn nicht allen derartigen Musikern vorzuziehen sein dürfte.

Meiner Frau, nach welcher Ew. Exzellenz so freundlich frugen, geht es Gott lob recht wohl und man sieht ihr die schweren Sorgen, die sie in den letzten Wochen meiner Abwesenheit und jetzt zum Teil noch immer zu bekämpfen hatte, eigentlich kaum an. Als ich vor einem Monat hier ankam, glaubte ich nicht, daß unser jüngstes Kind uns erhalten bleiben könnte; es hat sich indes, dem Himmel sei Dank, nach und nach so weit gebessert, daß wir wieder hoffen dürfen, wenn uns gleich die Ärzte sagen, daß Monate, vielleicht Jahre zu vollständiger Genesung erforderlich sind. Wir würden das Kind wie neu geschenkt betrachten müssen und dem lieben Gott nicht genug danken können.

Von ganzem Herzen wünsche ich, daß das neue Jahr . . .

Dehn wurde auf Mendelssohns Zeugnis hin als Gesanglehrer am Domchor angestellt. Im Jahre 1846 hatte der Meister vom König Friedrich Wilhelm IV. den Auftrag erhalten, für den Domchor zwei Sprüche zu komponieren. Darauf bezieht sich folgender Brief an den Generalintendanten von Redern aus Leipzig vom 12. Oktober 1846:

Ew. Exzellenz

Erlaube ich mir beifolgend zwei Sprüche für 8stimmigen Chor (den ersten für die Adventszeit, den zweiten für den Himmelfahrtstag) zu übersenden und Sie zu bitten, dieselben von dem Domchor beim Gottesdienst ausführen zu lassen. Zugleich bitte ich Ew. Exzellenz bei Seiner Majestät dem Könige meine Entschuldigung zu übernehmen, daß ich erst jetzt anfangen konnte, dem mir bereits vor einiger Zeit durch Ew. Exzellenz erteilten Auftrage nachzukommen, aber seit mehreren Monaten hatte mich die Vollendung und dann die Aufführung meines neuen Oratoriums [Elias — Anm. des Verf.] so ganz in Anspruch genommen, daß ich keine andere

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Arbeit zu unternehmen imstande war, und die erste freie Zeit, die ich seit meiner Rückkehr aus England hatte, benutzte ich dazu, diese Sprüche zu komponieren, weshalb ich auf Verzeihung wegen der Verzögerung hoffe . . .

Ein weiterer Brief an dieselbe Adresse enthält Angaben über Mendelssohns Liturgie, die noch jetzt gesungen wird:

Ew. Exzellenz

Übersende ich beifolgend meine Komposition der vollständigen Liturgie, welche ich dem Auftrage Seiner Majestät gemäß geschrieben habe. Wegen Verschiebung dieser Sendung muß ich die Entschuldigung aus meinem vorigen Briefe wiederholen. Auch war die Aufgabe für mich keine leichte, und ich wollte sie nicht gern obenhin, sondern so gut als mir nur irgend möglich lösen. Möge mir das gelungen sein, an dem guten Willen hat's nicht gefehlt!

Ew. Exzellenz finden in dem Manuskript erst die Doxologie, dann das „Heilig", dann als Anhang auch noch sämtliche Responsorien und das „Ehre sei dem Vater" (welches letztere ich schon früher für den Domchor geschrieben hatte). Ich fügte das Letztere bei, um eben alles, was im Gottesdienst des Sonntags vorkommt, hier zusammenzustellen. Da alle Musikstücke für Doppelchor geschrieben sind, so bitte ich Ew. Exzellenz sehr dringend, auf ein genaues Einstudieren Wert zu legen und die Sachen nicht eher vor Seiner Majestät singen zu lassen, bis sie vollkommen rein, sicher und mit lebendigen Nüancen vorgetragen werden. Schwer sind sie nicht.

Es würde mich sehr glücklich machen, wenn Seine Majestät mit der Art, wie ich die Aufgabe zu lösen versucht, nicht unzufrieden wären, und wenn Ew. Exzellenz mir darüber seinerzeit einige Worte zukommen ließen.

Stets Ew. Exzellenz

ganz ergebenster

Leipzig, d. 6. Nov. 1846 Felix Mendelssohn Bartholdy

Dies ist das letzte Schreiben Mendelssohns, das sich in den Akten des Domchors vorfindet; 1847 war das Todesjahr des Meisters.

Die Briefe von anderen berühmten Komponisten seien in zeitlicher Reihenfolge wiedergegeben. Aus dem Jahre 1846 stammt ein Schreiben von Otto Nicolai, der vom König beauftragt war, eine „Deutsche Liturgie für die Königliche Hof- und Domkirche" zu komponieren. In dem Briefe spricht er sich über sein Verhältnis zur kirchlichen Komposition wie folgt aus:

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

„. . . Es sei mir vergönnt, beiläufig hinzuzufügen, daß ich — meine geringen Werke bestätigen dies — das Kirchliche der Tonkunst nicht in einem bloßen Zurückführen auf diejenigen (künstlerisch unschönen) monotonen und unharmonisierten Psalmodien suchen würde, die den ältesten Jahrhunderten angehören, in denen die Musik, noch in ihrer Kindheit stehend, keine schöneren Harmonieen zu schaffen im stande war. Es ist hier eben der rechte, bis dahin nicht gefundene — wenigstens nicht von Lebenden — Mittelweg zu treffen . . .“

Es folgt ein Brief von Carl Loewe:

Ew. Exzellenz

Beehre ich mich, die bei meiner letzten Anwesenheit in Berlin befohlene Liturgie meiner Komposition ganz untertänig zu übersenden mit dem Bemerken, daß ich mir bei dieser Arbeit ebensoviel Zeit als Muße gegönnt habe, um etwas Gründliches und doch auch Ansprechendes zu liefern. Es ist mit der musica sacra die große Aufgabe verbunden, bei der Tüchtigkeit und kirchlichen Weihe des Stiles jene melodische Anmut zu bewahren, die am Ende immer noch ein jedes Kunstwerk postuliert. Diese allein gibt eine süßliche Weichheit, jene allein eine Trockenheit, so da ermüdet. Der Tonkünstler kann, glaube ich, hier nur vom Architekten lernen, wie sein erhabenster Bogenschlag immer noch Grazie und Anmut entfalte. Sie aber, mein gnädigster Herr, Sie werden mit Recht sagen: „Klug reden kann jeder, zeigen Sie, was Sie gemacht haben.“

Wenn ich es wage, in diesem Schreiben noch eine Bitte hinzufügen zu dürfen, so wäre es dies:

Vorigen Sommer hatte ich die Ehre, am Meiningischen Hofe Ihrer Majestät der verwitweten Frau Königin von England durch meine Balladenvorträge bekannt zu werden, und wurde von Ihr sehr gnädig eingeladen, einmal nach London zu kommen. Da dieses schon lange mein Wunsch gewesen ist, so gedenke ich Ende dieses Monats eine Exkursion dahin zu machen. Ich würde mich Ew. Exzellenz zu großem Dank verpflichtet fühlen, wenn Hochdieselben mir bei Seiner Majestät unserem allergnädigsten Herrn und Ihrer Majestät der Königin ein Wort der Empfehlung an Ihre Majestät die Königin von England und den Prinzen Albert befürworten wollten! Ich weiß nicht, ob das so geht, wie ich das zu bieten wage, und überlasse Ew. Exzellenz meine Belehrung. Ebenso würde ich sehr gern sehen, wenn Hochdieselben mir beim englischen Gesandten, dem Herrn Grafen von Westmoorland, ein ähnliches Wort der Empfehlung an die Hohen Herrschaften vermitteln wollten, da er mich aus meinen Oratorien in der Singakademie kennt und über meine Balladenvorträge von Ew. Exzellenz das Nähere erfahren könnte.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Erlauben Sie mir noch die Versicherung meiner ausgezeichnetsten Hochachtung

als Ihr untertäniger Diener

Stettin, den 9. April 1847 Dr. Loewe

Zwei Schreiben, die ein beredtes Zeugnis für die Tüchtigkeit und dabei rührende Bescheidenheit des Tondichters Robert Franz abgeben, stammen vom Kurator der Universität Halle her. Das erste lautet:

Der hiesige Universitäts-Musiklehrer Franz hat mir angezeigt, daß er eine Motette, den 117. Psalm, für Doppelchor a capella komponiert hat, und hat mit dieser Anzeige den Wunsch verbunden, daß ihm die Aufführung seines auf das liturgische Bedürfnis der Domkirche zu Berlin berechneten Werkes durch den dortigen Domchor vermittelt werden möge.

Da sich der pp. Franz bereits anderweitig als ausgezeichneter Musikkenner und Kompositeur bewährt hat, auch bei seiner Bescheidenheit jedweder Berücksichtigung und Aufmunterung wert ist, so habe ich geglaubt, an Ew. Exzellenz die ganz gehorsamste Bitte richten zu dürfen, daß Hochdieselben geruhen mögen, dem Universitäts-Musiklehrer Franz zur Einsendung seiner Arbeit Hochdero Genehmigung zu erteilen und demnächst, nach veranlaßter Prüfung, über den geäußerten Wunsch zu des Verfassers Kenntnis zu entscheiden.

Halle, den 25. März 1850

Der Königliche Kurator der hiesigen Universität
Geheimer Ober-Regierungsrat Dr. Pernice

Das zweite Schreiben klärt über den Erfolg des ersten auf:

Ew. Exzellenz

Hohem Auftrag vom 8. dieses Monats gemäß habe ich nicht verfehlt, dem Universitäts-Musiklehrer Franz über die ihn wahrhaft beglückende Anerkennung seiner Komposition die erforderliche Mitteilung zu machen und das ihn im hohen Grade überraschende Honorar auszuzahlen. Die darüber sprechende Quittung, sowie ein mir eingehändigtes Danksagungsschreiben des pp. Franz lege ich ganz gehorsamst bei und glaube daneben nicht unterlassen zu dürfen, Ew. Exzellenz auch meinerseits für die einem Mitgliede der hiesigen Universität erwiesene Wohlgewogenheit ehrerbietigst zu danken.

Halle, den 10. April 1850

Der Königliche Kurator der hiesigen Universität
Geheimer Ober-Regierungsrat Dr. Pernice

Der Dankbrief des also Beglückten trägt das gleiche Datum wie der vorstehende und hat folgenden Wortlaut:

Ew. Exzellenz verfehle ich nicht, meinen gehorsamsten Dank für die hochgeneigte Annahme meiner durch die gütige Vermittlung des Kurators der hiesigen Universität, Herrn Geheimen Ober-Regierungsrat Dr. Pernice, eingesandten Komposition des 117. Psalmes hierdurch auszusprechen. Meine Hoffnung war zunächst nur die, erwähnten Psalm durch die in ihrer Art einzigen Mittel des Königlichen Domchores zur

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Ausführung gebracht zu sehen. Über alle Erwartung hinaus hat mich das gnädigst bewilligte Honorar überraschen müssen. Zum höchsten Dank aber würde ich Ew. Exzellenz verpflichtet werden, wenn ich von der Zeit der etwaigen Aufführung auf Ew. Exzellenz Veranlassung durch den betreffenden Musikdirigenten oder sonstwen mit den laufenden Geschäften Beauftragten in Kenntnis gesetzt würde, damit es mir möglich wäre, derselben beiwohnen zu können. Ich würde diese Bitte nicht auszusprechen wagen, hätten Ew. Exzellenz von meiner geringen Arbeit, wohl über deren Wert hinaus, nicht Notiz genommen.

In usw.

Ein weiterer Brief Loewes vom 30. Mai 1850 ist an den König selbst gerichtet:

Ew. Majestät sandte unsere getreue Stadt die Abgeordneten, welche aller Bewohner Glückwünsche zur Errettung aus großer Gefahr zu Füßen zu legen die Ehre hatten. Während der Zeit komponierte ich in meiner stillen und kleinen Werkstatt Davids 61. Psalm, um aus meinem Herzen Gott, „dem starken Turm", mit des königlichen Sängers Worten, zu danken. Ich habe die Komposition dem würdigen Direktor Neidhardt für den Domchor als ein Zeichen meiner anerkennenden Würdigung der trefflichen Gesangsleistungen eingesendet.

Ew. Majestät ließen einst dem Psalm der sieben Schleier in huldreicher Nachsicht Allerhöchst Ihre Zufriedenheit zuteil werden. Glücklich würde ich mich schätzen, wenn auch dieser Ton des Dankes von Ew. Majestät gelegentlich angehört zu werden geweiht würde.

In tiefster Ehrerbietung . . .

Nun noch ein wichtiges, außerordentlich interessantes Schreiben des zeit seines Lebens allgemein beliebten und verehrten Eduard Grell. Es gibt ein erschöpfendes Bild der Beziehungen des Meisters zum Domchor und ist an den Grafen von Redern gerichtet:

Ew. Exzellenz

Haben dem gehorsamst Unterzeichneten Ihr gütiges Wohlwollen und Vertrauen von jeher auf so hervorragende Weise und, je länger, in noch desto höherem Grade an den Tag gelegt, daß es mir schwer geworden ist, mit der Antwort auf Ihre mir vor einiger Zeit vorgelegte Frage in betreff des Königlichen Domchores aufs reine zu kommen. Ew. Exzellenz Güte diktiert mir „Ja". Eine innere Stimme und die Verhältnisse, in denen ich mich befinde, lassen mich aber nicht anders als mit „Nein" antworten. Da diese Ablehnung mich leicht undankbar erscheinen lassen könnte, so bedarf es der Beibringung einer Begründung, weshalb ich für die nachfolgende offene Darlegung Ew. Exzellenz nachsichtsvolle Geduld in Anspruch nehmen muß.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nachdem ich über zehn Jahre hindurch den sogenannten kleinen liturgischen Gesangschor für Seiner Majestät des Königs Friedrich Wilhelm III. Hauskapelle unterrichtet hatte, wurde dieser Chor, welcher auch noch einige Jahre unter der Regierung Seiner Majestät des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm IV. bestand, dem neu zu errichtenden Königlichen Domchor als Stamm- und Grundbestandteil überwiesen und mir von dem damaligen Chef des früheren Kapell- und nunmehrigen Domchores, dem verstorbenen Major Einbeck, eröffnet, ich sei als erster Lehrer desselben, besonders auch als Lehrer und Führer einer kleinen Kapellabteilung ausersehen, wofür mir ein jährliches Gehalt von 400 Talern ausgesetzt wäre. Auf meine Einrede, daß ich wegen des schon längere Zeit von mir verwalteten Amtes eines Vizedirektors der Singakademie nicht imstande wäre, den gesamten von mir geforderten, gegen früher sehr vermehrten Unterricht zu erteilen, machte mir Herr Einbeck, meinen Unterricht als unentbehrlich bezeichnend, das Anerbieten, dem Domsänger Braune als Hilfslehrer oder Stellvertreter von meinem wöchentlichen Unterrichte zwei Lektionen zu übertragen, wofür ich demselben jährlich 100 Taler von meinem Gehalt abzutreten haben würde. Freudig ging ich hierauf ein.

Nach etwa zwei Jahren aber, einige Tage vor Weihnachten 1844, ließ mich Herr Einbeck zu sich bescheiden, sprach viel von seiner Pensionierung, von dem Übelstande meiner geteilten Tätigkeit und verlangte zuletzt von mir, mich darüber zu erklären, ob ich von Ostern 1845 ab selbst den gesamten Unterricht erteilen wolle und könne, oder nicht? Da ich nun nicht über mein Herz gewinnen konnte, mein Amt an der Singakademie aufzugeben, und ich mich weder von der Singakademie noch vom getreuen Rungenhagen — denn mit beiden hatte ich von frühester Kindheit an in enger Verbindung gestanden — zu trennen vermochte, so wurde mir der Unterricht sofort von Ostern 1845 ab gekündigt.

Worauf diese plötzliche Zurückweisung sich gründete, habe ich nie erfahren können, aber, obgleich begreifend, daß es der Würde eines königlichen Institutes wohl gebühre, seine Beamten zu alleiniger und ungeteilter Disposition zu haben, konnte ich doch nicht über diese unleugbare, mir ganz unverdient erscheinende Härte gegen mich hinwegkommen, und ich fühlte mich durch die Art und Weise meiner Entfernung verletzt und gekränkt, ebenso wie durch den Verlust an Tätigkeit und fixer Einnahme verkürzt. Ich suchte mich zu beruhigen und die unerklärliche Sache als eine Schickung Gottes zu nehmen, in die ich mich finden müsse. Da ich aber in solcher Gemütsstimmung den Unterricht bis Ostern mit gewohntem Eifer und gewohnter Freudigkeit unmöglich hätte erteilen können, stellte ich an Herrn Einbeck das Gesuch, schon zum 1. Januar 1845 meine Entlassung zu bewirken, welcher Bitte Gewährung mir auch am 31. Dezember

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit der Eröffnung mitgeteilt wurde, daß Herr Neidhardt in meine, und der damalige Kustos Dehn an Herrn Neidhardts Stelle einrücken werde. Zugleich forderte mich Herr Einbeck auf, als Belohnung für meine mit Zufriedenheit aufgenommene Dienstführung zwischen einem Geldgeschenk und dem Roten Adlerorden zu wählen. Beides habe ich zurückgewiesen, und zwar das Geldgeschenk, weil es mir für das, was ich in meinem Dienste zu leisten bemüht gewesen war, zu prosaisch erschien. Ebenso dringend (doch um nicht in den Verdacht der Verschmähung einer königlichen Verleihung zu kommen, einige andere Gründe angebend) habe ich den Orden verbeten. Dessenungeachtet wurde er mir verliehen. . . . Wie schon erwähnt, habe ich nie begreifen und erfahren können, worauf sich meine damalige Entfernung vom Domchore eigentlich gegründet haben mag. Selbst die Ordensverleihung war mit Umständen verknüpft, welche mir anzudeuten schienen, daß man mir ganz besonders wohlwollte.

Ich kann sogar noch andere Beweise des Wohlwollens und besonderen Vertrauens erwähnen, womit sowohl Herr Einbeck als auch Ew. Exzellenz selbst mich beehrten. Als ich zum Beispiel eines Tages (etwa im Jahre 1839) mich zum Unterricht des kleinen liturgischen Gesangschores eingefunden hatte, erschien auch Herr Einbeck, erinnerte mich daran, daß es an jenem Tage gerade zehn Jahr wären, seitdem ich den Chor unterrichte, und überbrachte mir zum Zeichen der Zufriedenheit, welche ich mir erworben, außer der fälligen Gehaltsrate noch als Gratifikation den Betrag des vollen Jahresgehaltes. Und ferner, als ich mich Ew. Exzellenz vorstellte, um bei meiner Trennung vom Domchor mich Ihnen zu empfehlen, richteten Sie, und zwar, wie es schien, besonderes Gewicht auf meinen Ausspruch legend, die Frage an mich, ob ich auch die Fähigkeit des Herrn Neidhardt ausreichend halte, den Chor in seinem Gedeihen und Blühen zu erhalten. So große und merkwürdige Beweise von Gunst und Vertrauen habe ich nicht in Einklang bringen können mit der Tatsache meiner Zurückweisung. Wohl möglich, daß mir manch noch weit größeres Übel, Leid und Ungemach dadurch erspart worden ist, dem ich sonst nicht hätte entgehen können.

Wenn, teuerster Herr Graf, Ew. Exzellenz, nun nach inzwischen abgelaufenen 16 Jahren, im Augenblick, wo der arme Neidhardt durch Krankheit verhindert ist, für den Domchor kraftvoll und nachhaltig zu wirken, die Frage an mich richten, ob ich nicht Neigung habe, wieder als erster Lehrer in des Herrn Neidhardts Stelle einzurücken, während dem Musikdirektor v. Hertzberg als jetzigem zweiten Lehrer noch der Domsänger Kotzold als dritter Lehrer beigegeben werden soll, so bedaure ich von ganzem Herzen, trotz langer und reiflicher Überlegung, mich dazu nicht entschließen zu können. Nach dem Tode Rungenhagens hat die Sing-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

akademie, wie Ew. Exzellenz bekannt ist, mich mit großer Treue zu ihrem Direktor erwählt. Dieses Amt bin ich bemüht treulich zu verwalten, und es scheint, daß man auch mit dieser Lösung einer nicht leichten Aufgabe zufrieden ist. Und da fühle ich sehr wohl, wie jetzt die Reihe an mir ist, auch wieder ihr, der Singakademie, Treue zu halten und treu zu bleiben und ungeteilt ihr meine Kräfte zu widmen.

Ew. Exzellenz wollen nun vorstehende Bekenntnisse und Darlegungen, welche ich — lange angestanden — jedoch Ihnen offen und aufrichtig mitzuteilen ich mich verpflichtet gehalten habe, nachsichtig aufnehmen, gleichzeitig den Ausdruck gehorsamsten und herzlichsten Dankes gestatten und versichert sein, daß ich ungeachtet meiner Ablehnung nie aufhören werde zu sein und mich zu nennen

in wahrer Verehrung

Ew. Exzellenz treuester Diener

Berlin, d. 7. Februar 1861 Eduard Grell

Dieses Schreiben möge den Schluß der mitgeteilten Briefe bilden. Ihr Inhalt bietet manchen wertvollen Beitrag zur Geschichte der Kirchenmusik und beleuchtet das Bild ihrer Verfasser auch einmal von anderer, bisher wenig bekannter Seite. Somit bieten die Briefe Material zu den Biographieen der Meister, die hier zu Worte gekommen sind.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DAS FÜR UND WIDER DER ERWEITERUNG DER 30JÄHRIGEN SCHUTZFRIST

von Ernst Challier sen.-Gießen

Die Bewegung für die Erweiterung der Schutzfrist stammt aus der Zeit der Neuregelung des Urheberrechtes (1901). Ein bei der Beratung des neuen Gesetzes an den Reichstag gestellter Antrag, den Schutz auf mehr als 30 Jahre nach dem Tode des Verfassers auszudehnen, wurde jedoch abgelehnt. Eine kleine, aber einflußreiche Gruppe von Musikern und Musikverlegern, die sich später erweiterte, setzte aber ihre Bemühungen um eine Erweiterung der Schutzfrist fort und macht jetzt lebhafte Propaganda dafür.

Ihr gegenüber steht eine kleine, überzeugte Schar offener Gegner aus denselben Kreisen, und die große Masse harrt, wie immer, teilnahmslos der Dinge, die da kommen werden. Der ältere und mächtigere Bruder des Musikalienverlages, der Buchhandel, und die zu ihm gehörenden Schriftsteller sind entschiedene Gegner.

Das dem Urheberrecht verwandte Patent- und Musterschutzgesetz kennt keinen längeren Schutz als 15 Jahre nach Erteilung des Schutzbriefes. Ein Mann der Technik, der nach jahrelangem Probieren und Studieren der Menschheit ein Wunderwerk schafft, dem schützt der Staat die Frucht seines Könnens durch ein kostspieliges Patent; mit 30 Mk. beginnend, steigt die Zahlung jedes Jahr, die im letzten 750 Mk. beträgt. Das Urheberrecht schützt dagegen den Literaten und Komponisten ohne jedes Entgelt, und nach seinem Tode noch seine Rechtsnachfolger um weitere 30 Jahre. Aus welchem Grunde der Gesetzgeber diese Ungleichheit schuf, ist mir nicht bekannt.

Den **Fürsprechern** der Erweiterung der Schutzfrist das erste Wort lassend, begründe ich deren Forderung durch nachstehende Aufstellung, die ich verschiedenen Schriftstücken entnahm:

1. Es gibt fast keine erfolgreichen Komponisten mehr; den letzten, die in absehbarer Zeit frei werden, fehlt der Nachwuchs, und die wenigen, denen ein Erfolg heute blüht, haben horrend übertriebene Forderungen, so daß eine Amortisation des Anlagekapitals für den Verleger, zu dem noch die großen Herstellungskosten kommen, in der seitherigen Schutzfrist ausgeschlossen ist.

2. Ein großer Teil der Werke, namentlich solcher Komponisten, die ihrer Zeit vorauseilen, kommt erst nach dem Tode zur Geltung.

3. Der größte Teil der Vertragsstaaten der Berner Übereinkunft hat

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die 50jährige Schutzfrist. Im Interesse des internationalen Verkehrs wäre eine vollkommene Gleichheit aller Länder, also 50 Jahre auch für Deutschland, erstrebenswert.

4. Der bedeutendste Teil aller Musikalienhändler ist für die Erweiterung, nicht nur die Verleger, sondern namentlich die Sortimenter, die ausnahmslos wie ein Mann dafür eintreten.

5. Der Sortimentshandel wird mit dem Zeitpunkt, wo die Werke eines Komponisten frei werden, durch die sofort erscheinenden billigen Ausgaben geschädigt, da diese hauptsächlich in Warenhäusern gekauft werden.

Für alle diese Ausführungen wurden Beweise nicht gegeben.

Mit Punkt 1 dürften zwar nicht alle Musiker, die sich unter den Gegnern befinden, einverstanden sein, dagegen wird die Mehrzahl der Musikalienhändler, auch soweit sie zu den Gegnern gehören, das leider bestätigen müssen. Wenn nun aber alles außer dem wenigen in nächster Zeit Freiwerdenden — Wagner und Brahms sind damit gemeint — unverwendbar wäre, so würde die Erweiterung der Schutzfrist ein Ausnahmegesetz sein, das wenigen Verlegern und Komponisten eine Sinekure schaffen würde. Hauptsächlich wird dieses — wobei ich Punkt 2 gleich mit einschließe — durch die sogenannten Konkurrenzverleger bestätigt, die sich damit befassen, die durch das Gesetz Freigut gewordenen Werke in tadellosen Ausgaben zu billigen Preisen zu verbreiten. Diese Verleger haben durch langjährige Praxis einen ungemein sicheren Blick für alles Verwendbare. Warum haben sie nach Schumann (1882) nicht die Gesamtwerke eines einzigen Autors gebracht? Warum wählten sie so bedenklich? Die Wahrheit ist, daß der größte Teil aller Komponisten, auch solcher, die bei Lebzeiten mit schönem Erfolge schafften, bei ihrem Hinscheiden einen beträchtlichen Teil ihrer Schöpfungen mit in das Grab nimmt und der Rest lange vor der jetzt bestehenden Schutzfrist vergessen ist. Aber es gibt denn doch Wertvolleres, das zwar nach 30 Jahren bereits etwas verblichen ist, aber durch die nun eintretende wesentliche Herabsetzung der Preise zu neuem Leben aufblühen kann. Unsere raschlebige Zeit mit ihrem vorwärtsdrängenden Geschmack schaltet zu schnell alles aus, was vorher, auch von Ernsteren, für annehmbar gehalten wurde.

In den seit 1888 verflossenen 20 Jahren sind die Werke von 46 Komponisten Gemeingut geworden, die einst in großer Gunst standen. Ich habe keinen zugesellt und keinen fortgelassen, dem zur Zeit seines Lebens der Erfolg versagt war, und auch nicht dabei nach dem Wert ihrer Schöpfungen gefragt. Das Jahr in Klammern gibt den Zeitpunkt des Freiwerdens an.

Carl Czerny (1888); Anton Diabelli, J. B. Cramer (1889); J. Dürrner, C. G. Reißiger (1890); H. Marschner (1892); Ch. Mayer (1893); Ferd.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Beyer, J. Mayseder, H. A. Wollenhaupt (1894); G. Meyerbeer (1895); W. Wallace (1896); J. W. Kalliwoda, Aloys Schmitt (1897); J. Egghardt (1898); J. Ascher, Al. Dreyschock, Lefebure-Wely, Carl Loewe (1900); Ch. de Bériot, E. Ketterer, I. Moscheles, Th. Oesten (1901); D. Auber, S. Thalberg, C. Tausig (1902); H. Esser, J. Schulz-Weida, G. Zogbaum (1903); August Conradi, Ferdinand David, Ch. Lysberg (1904); Franz Bendel, C. T. Brunner, Ferdinand Burgmüller (1905); G. Bizet (1906); Hermann Goetz, H. Rosellen (1907); H. Cramer, R. Hasert, Julius Otto, G. Wichtl (1908); Franz Hünten, H. Proch, W. Speyer, R. Willmers (1909).

Die 30jährige Schutzfrist hat sich, wie wohl jeder einsehen wird, bei den meisten der vorstehenden Autoren als viel zu lang erwiesen. An der Mehrzahl sind die Konkurrenzverleger achtlos vorübergegangen, und von nur wenigen sind Neuausgaben in beträchtlicher Anzahl unternommen worden. Hätte der Schutz noch 20 Jahre länger gedauert, so wäre für die Allgemeinheit sicherlich nichts übriggeblieben.

Es folgt jetzt eine Anzahl einst sehr begehrter Autoren, die sich noch der bestehenden Schutzfrist erfreuen; wie viele von ihnen heute schon als „überwunden" betrachtet werden müssen, ist ohne Kommentar ersichtlich.

F. X. Chwatal, C. Eckert, C. S. Engelsberg, Ad. Jensen, F. A. Kummer, Aug. Schäffer (1910); J. B. Duvernoy, Ad. Golde, C. Krebs, D. Krug, J. Offenbach, Ed. Wolff (1911); Th. Bradsky, J. Harmiston, A. Talexi, H. Vieuxtemps, Rich. Wüerst (1912); J. C. Eschmann, Ad. Jaell, Fr. Kücken, Th. Kullak, J. Raff, J. Tedesco, Ch. Voß (1913), Fr. v. Flotow, K. P. G. Graedener, G. Hölzel, W. Krüger, C. Kuntze, L. v. Meyer, Ed. Rohde, G. W. Teschner, R. Volkmann, **Rich. Wagner**, Heinr. Wohlfahrt (1914); J. Blied, S. Lebert, Frz. Abt, H. F. Enkhausen, Ferd. Hiller, Fr. Kiel, Br. Richards (1915); A. Croisez, F. A. Grell, Louis Köhler, Frz. Liszt, F. Löw, F. H. Truhn (1917); Frz. Commer, M. Hauser, F. Möhring (1918); St. Heller, H. Herz, Alb. Parlow, J. Vogt (1920); C. Banck, Ad. Henselt, Gust. Lange, S. Smith (1920); R. Emmerich, N. W. Gade, Frz. Lachner, V. E. Neßler, G. A. Pressel (1921), L. Delibes, J. Leybach, H. Litolff, H. Saro, W. Taubert (1922); H. Dorn, Rob. Franz, A. Jungmann, W. Tschirch (1923); Ch. Gounod (1924); H. v. Bülow, Rud. Förster, A. Osborne, Ant. Rubinstein (1925); Rich. Genée, B. Godard, F. Sieber, F. v. Suppé (1926), F. Gumbert, W. Reinthaler, A. Thomas (1927); **Johs. Brahms**, C. Grammann, W. Heiser, C. A. Kern, M. Plüddemann, J. de Swert (1928), Frz. Behr, G. Goltermann, H. Lichner, G. Preyer, J. Schulhoff, J. Weiß (1929); Alb. Becker, P. L. Hertel, A. Kontski, A. Küchenmeister, H. Pfeil, W. Rosenzweig, Joh. Strauß Sohn, Fr. Zimmer (1930); Graben-Hoffmann, C. Millöcker (1931).

Ein weiteres ernstes Wort von „Vergessenwerden" sprechen die Pro-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gramme unserer vornehmen Konzerte. Der Rückgang der Aufführungen der Werke einiger der vorstehend genannten Komponisten ist geradezu auffallend. Ad. Jensen stand 1903/04 noch 27mal auf den Programmen, 1907/08 nur 17mal, Raff sank von 28 auf 7, Hiller von 4 auf 1, Gade von 24 auf 15, Plüddemann von 12 auf 1, Rob. Volkmann von 45 auf 29. Franz Lachner, F. Kiel, Neßler und Wüerst sind ganz verschwunden.

Punkt 3 ist herzlich unbedeutend: die Berner Übereinkunft mit ihren 15 Teilnehmern bildet nur einen Bruchteil der nach Professor Röthlisberger in Betracht kommenden 57 Länder. Innerhalb jener und vornehmlich der anderen Staaten herrscht, wenn auch die Zahl 50 dominiert, so große Ungleichheit (nicht einmal Cis- und Transleithanien haben die selbe Schutzfrist), daß eine Schablonisierung ausgeschlossen ist.

Punkt 4 ist absolut unzutreffend. Als erklärte Fürsprecher kann man doch nur die bezeichnen, die die Eingabe an das „Auswärtige Amt" mit ihrer Unterschrift versehen haben. Das sind 138 Firmen, unter denen sich sogar noch einige Dubletten befanden. Es ist sehr wohl glaubhaft, daß bei der Eile, die damals notwendig war, nicht alle herangezogen werden konnten, aber in dem Schriftstück stehen die Namen vieler zwar sehr achtbarer, aber kleiner Firmen, während man ansehnliche Verleger und die Mehrzahl der großen Sortimenter vermißt. Von den regelmäßigen Empfängern meiner Fachlexika, die doch nur, außer von Bibliotheken, von Musikalienhändlern von einiger Bedeutung bezogen werden, fehlen 155. Die großen Adreßkontore schwanken mit den Zahlen der Musikalienhändler zwischen 2310 und 2812; wenn ich da die Spreu von dem Weizen trenne und dabei sehr niedrig schätze, so bleiben doch immer noch 1500 Interessenten übrig. Von 1500 ist 138 wohl nicht die Mehrzahl.

Der fünfte und letzte Punkt bedarf keiner langatmigen Ausführung. Die Freiwerdung der Werke eines erfolgreichen Komponisten bedeutet einen gewaltigen Aufschwung im Sortimentsverkehr; bei Schumann (1882) war es freilich das letzte Mal, wo sich das intensiv fühlbar machte. Jetzt aber wartet das Musiksortiment und mit ihm die ganze Musikwelt auf das Freiwerden der Werke von Wagner und Brahms, um für wenige Mark die Schätze zu erwerben, die diese der Welt geschenkt haben, und die der großen unbemittelten Mehrheit nicht zugunsten einiger Interessenten weitere 20 Jahre vorenthalten werden dürfen. Von diesen Gedanken geleitet, hat auch der Buchhandel sich entschieden gegen die Erweiterung der Schutzfrist erklärt. Er ist, wie die Gegner im Musikhandel, der Ansicht, daß manches Wertvolle, wenn es auch kein Wagner und Brahms oder Goethe und Schiller schuf, nach 30 Jahren noch zu neuem Leben, zum Nutzen der Nachwelt gerettet werden kann, während es nach 50 Jahren unwiederbringlich dem Vergessen anheimgefallen ist.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ALTE MEISTER DES KLAVIERS

V: François Couperin. 1668—1735

von Dr. Karl Nef-Basel



Von Couperins „Pièces de clavecin" haben Brahms und Chrysander eine Gesamtausgabe veröffentlicht (jetzt in Augeners Edition). Das sagt genug, so daß man eigentlich über ihre Bedeutung nichts mehr beizufügen brauchte. Und doch bedeuten sie für unsere Klavierspieler so viel wie nichts. In diesem Fall kann man es ihnen nicht einmal stark übelnehmen, denn die meisten Couperinschen Stücke machen wirklich auf dem Pianoforte keinen rechten Effekt. Wie dergleichen im Original wirkt, das ist unsrer Musikwelt wohl erst kürzlich wieder aufgegangen, da die Pariser Clavecin-Spielerin Wanda Landowska ihren Siegeszug durch die deutschen Konzertsäle machte. Das Verdienst dieser Künstlerin ist es wohl auch, daß, während vor ein paar Jahren noch die Forderung, sich wieder mit dem Klavizymbel vertraut zu machen, mit Spott abgewiesen wurde, sie jetzt wenigstens ernsthaft diskutiert wird.

Auf Grund genauer Kenntnis des alten Instruments wird es vielleicht auch möglich sein, die alte Musik dem Original noch besser entsprechend auf dem Pianoforte herauszubringen als bisher. Freilich mit einer Ausgabe, die die auf unsern Klavieren leer klingenden Stellen einfach handwerksmäßig ausstopft, ist es nicht getan; der Himmel möge uns vor einem derart plump und stumpf gemachten Couperin bewahren. Nur künstlerisches Nachschaffen kann vielleicht helfen, meinetwegen mit Freiheiten, aber wirkliches Nachschaffen mit feinem Klangsinn! Dazu sind Künstler nötig, in unserm Fall tüchtige Pianisten.

Es ist dringend zu wünschen, daß Künstler und Historiker mehr Hand in Hand gehen. Darin sind die Franzosen den Deutschen voraus, wie im allgemeinen, so auch in unserm Spezialfall; Diémer und andere erste Pariser Pianisten haben längst das Clavecin wieder zu Ehren gebracht. Die Verbindung wäre beiden Teilen förderlich. Der neueste Aufschwung der Musikwissenschaft in Deutschland hängt damit zusammen, daß ein großer Künstler die Führung übernahm: Hermann Kretzschmar. Solch hohe Doppelbegabung, wie bei ihm, wiederholt sich aber nicht gleich wieder, und darum ist es notwendig, daß Künstler und Gelehrte einander ergänzen. Wohl bedarf der Gelehrte gründlicher musikalischer Schulung und wirklich künstlerischen Sinnes, wenn er fruchtbar arbeiten will; aber die besondern Talente und Techniken der ja in viele Spezial-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gattungen sich sondernden Künstler kann man von ihm nicht verlangen. Der Sänger, der Instrumentalist, der Kapellmeister sollen des Gelehrten Ergebnisse zu Nutzen ziehen und, wenn nötig, künstlerisch verarbeiten. Es ist hoch an der Zeit, daß die Tonkünstler aufhören, wie ein primitives Nomadenvolk geschichtslos zu vegetieren.

Unsere großen Musiker haben sich übrigens auch darin als groß erwiesen, daß sie den Wert der modernen Geschichtswissenschaft erkannten und sogar mithalfen, die etwas zurückgebliebene Musikgeschichte zu fördern, allen voran Brahms, der also gemeinschaftlich mit dem Wissenschaftler Chrysander eine Gesamtausgabe der Klavierstücke Couperins besorgt hat.

Sicherlich wohlüberlegt haben die beiden eine Gesamtausgabe, und nicht etwa eine bloße Auswahl hergestellt. Couperin ist als Kleinigkeitskrämer verschrieen. Als solcher muß er erscheinen bei dem heutigen Gebrauch, nur vereinzelte seiner kleinen Charakterstücke auf dem Pianoforte zu — mißhandeln. Wenn man seine Bedeutung erkennen will, muß man sie in ihrer Gesamtheit studieren, erst dann erschließt sich der Reichtum und die Beweglichkeit seiner Phantasie. Seine Stücke tragen bekanntlich zumeist Überschriften; aber sie sind trotzdem keine Programmmusik. Wenigstens nicht im modernen Sinne; auch nicht im Sinne Kuhnaus. Dieser erzählt Geschichten oder stellt ganze Dramen dar; Couperin dagegen interessiert immer nur der einzelne Fall. Er ahmt nicht den Dichter oder Historiographen nach; seine Methode ließe sich viel eher mit der des beschreibenden Naturforschers vergleichen. Er will ein möglichst präzises Bild geben von der Biene, dem Schmetterling, der Welle, der Nachtigall, der Lilie, dann namentlich auch von menschlichen Typen und Charakteren, wie dem Kind in der Wiege, der jungen Nonne, dem Matrosen, dem Schnitter, der Hurtigen, der Stolzen, der Traurigen, der Zärtlichen usw. — soweit das in der Musik möglich ist. Und darin liegt die Größe Couperins, daß er seiner Musik nie Unmögliches zumutet und bei aller Eleganz und Abgeklärtheit der Form zum Greifen deutlich charakterisiert. Abgesehen von den Tönen sind es namentlich die Bewegungen der Außenwelt, die die Musik im Zauberspiegel der Kunst wiedergeben kann, und das Geheimnis Couperins liegt darin, daß er sie mit ihrem Rhythmus immer in aller Schärfe erfaßt. Vereinzelt mag das auch einem kleinen Talent gelingen, aber Couperin ist groß dadurch, daß er für die ganze Fülle der Erscheinungen, so weit sie bewegt ist, den typischen Ausdruck findet. Er wiederholt sich nie, jedes Stück ist neu, und in ihrer Gesamtheit stellen sie, immer in der zierlichen Form des Rokoko, einen musikalischen Orbis pictus, eine köstliche Bildersammlung aller Lebenserscheinungen dar.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mit dem Rokoko hängen die in neuerer Zeit so übel angeschriebenen zahlreichen kleinen Verzierungen zusammen, die Ambros als „kleine Klimpereien" abtun wollte, der alte Zelter schon zutreffender als „französischen Champagnerschaum" bezeichnete. Sie sind Eigentümlichkeiten des allgemeinen Zeitstils, aber auch noch mehr als das: sie waren auf dem alten Instrument zugleich Ausdrucksmittel. Couperin spricht das selbst ganz deutlich in der Vorrede zu seinem ersten Klavierbuch aus (in deutscher Übersetzung mitgeteilt von Seiffert, S. 299). Der durch den Anschlag in der Stärke nicht modifizierbare Ton des Clavecins wurde durch die „Agremens" beiebt. Eine Häufung der Verzierungen kommt einer Schwellung der Tonkraft gleich; Töne, die einen gewissen Nachdruck haben sollen, werden mit einem Mordent versehen (was man auf dem Pianoforte natürlich bequemer durch etwas stärkeren Anschlag haben kann), und gehaltene Töne werden durch einen Triller klingend erhalten. Es ist keine Frage: auf dem Pianoforte sind's der Verzierungen zu viel; aber für Couperin waren sie Mittel des Ausdrucks, und darum hält er mit größter Strenge darauf, daß sie genau so gespielt werden, wie er sie vorschreibt. Sie sind bei ihm so wichtig wie bei Beethoven die dynamischen Bezeichnungen.

Couperin überwachte den Stich seiner Klavierstücke auf das sorgfältigste, er wollte seine Intentionen bis in die kleinste Kleinigkeit hinein genau überliefern. Diese Sorgfalt für das Äußere entspringt einer gleichen für das Innere. Seine musikalische Form ist bis in jedes Detail hinein ausgereift und abgeklärt; eine Note bei Couperin zu ändern ist ein Verbrechen. Die den Franzosen eigene Begabung für Klarheit und Eleganz der Form, auf die sie in allen Dingen das größte Gewicht legen, feiert in den Klavierstücken Couperins einen ihrer höchsten Triumphe. Sie gehören zum Originellsten und Besten, was die französische Musik hervorgebracht hat, sie sind klassische Erzeugnisse echt französischen Geistes und eines der markantesten Zeugnisse der Kultur ihrer Zeit. Als trefflichen Charakterzeichner und Meister der Form darf man Couperin wohl neben Molière stellen; seine Landsleute heißen ihn mit Recht „Le Grand".

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

NICOLAI VON WILM

ZUM 4. MÄRZ 1909

von Hermann Erler-Berlin

Am 4. März vollendet der in Wiesbaden lebende, der deutsch-russischen Nationalität angehörende Komponist Nicolai v. Wilm sein 75. Lebensjahr. Er ist kein Umstürzler in seinen musikalischen Bestrebungen gewesen; ferne lag es ihm, seine Kränze aus Sternenhöhe herunterreißen zu wollen. Wohltuend berührt die Herzlichkeit und Logik seines Empfindens, dem Weltschmerz und Grübelei fernliegen. Einfach und natürlich hat er sich stets gegeben, der fein entwickelte Sinn für Wohlklang und reinen Satz diktierte ihm zugleich die Wahrung der Form. Eine angeborene Grazie schwebt über seinen Schöpfungen, reizende Stimmungsbilder treten in ihnen entgegen; Theodor Kirchner, Mendelssohn, Schumann und Stephen Heller waren die verehrungswürdigen Schutzheiligen seiner Muse und hielten die schützende Hand über sein Werk. Nirgends übertritt Wilm die Grenze seines Landes; sein Gebiet mag nicht als groß bezeichnet werden können, aber in dem, was er beherrscht, zeigt er sich als Meister der kleinen Formen. Den Klavierklang und seine subtilen Geheimnisse, ganz besonders auch in der Satzweise zu vier Händen, kennt er auf das genaueste und versteht es, alle ihre Wirkungen erschöpfend zur Geltung zu bringen. Gleich sein op. 2, Valse-Impromptu, ist ein Treffer und findet große Verbreitung, obschon das Stück billige Effekte verschmäht und virtuoser äußerlicher Aufputz ihm versagt bleibt. Später folgen die reizenden „Schneeflocken", op. 8; dann die in klassischen Formen gehaltenen vier Stücke: Sarabande, Courante, Gavotte und Ländler, op. 33; die vierhändige c-moll Suite, op. 30; die bedeutsamen Variationen für 2 Klaviere, op. 62, und viele andere Werke, deren Zahl bis über die 200 hinausführt. Mag auch nicht jedes in ihnen auf der gleichen erfinderischen Höhe stehen, von Liebenswürdigkeit und Schaffensfreudigkeit sind sie alle mehr oder weniger getragen. Man kann Wilms Muse am besten charakterisieren, legt man ihr die Worte „ich singe, weil ich singen muß" in den Mund. Nicht aus Sucht nach Ruhm oder Gold singt er, seine Seele muß sich aussprechen, wie der Vogel das Lob des Lenzes jubilierend verkündet. Und diese Unmittelbarkeit seines Liedes gewinnt ihm die Herzen seiner Hörer. — Der äußere Lebensgang des verdienstvollen Tondichters weist keine irgendwie ungewöhnlichen Züge auf. Am 4. März 1834 in Riga als Sohn eines Rechtsgelehrten geboren, bezieht er 1851 das Konservatorium in Leipzig und legt hier den Grund zu seiner umfangreichen musikalischen Bildung. Die Empfehlung Adolf v. Henselts verschafft ihm, nach einem Interregnum als Kapellmeister am Stadttheater in Riga, einen Ruf als Lehrer der Theorie und des Klavierspiels am Nikolai-Institut in St. Petersburg; hier bleibt er von 1860—1875 in Ehren tätig. Dann lebt er, der Amtsbürde ledig, 3 Jahre in Dresden, und seitdem ununterbrochen in Wiesbaden. Die Harmonie seiner künstlerischen Denkungsart zeigt auch den Menschen Wilm als feingebildeten, liebenswürdigen Charakter, der sich gleichfalls der allgemeinen Sympathie und Schätzung erfreut. — Wünschen wir ihm, dem rüstigen Fünfundsiebziger, daß die goldenen Strahlen der Abendsonne wärmend und belebend auf seinem ferneren Lebenspfade liegen mögen!

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Aus Tagesblättern

NATIONAL-ZEITUNG (Berlin) vom 24. Januar 1909. — Egon Noska's Aufsatz „Das Hundertjahrjubiläum des deutschen Männergesangs" handelt von der Gründung der Berliner Liedertafel, insbesondere von den Verdiensten des plattdeutschen Dichters Wilhelm Bornemann um das Zustandekommen dieses Vereins.

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 16. und vom 23. Januar 1909. — Martin Jacobis Aufsatz „Paganini in Deutschland" enthält eine Biographie des Geigers, insbesondere ausführliche Berichte über sein Auftreten in Deutschland. „Paganini war ein leidenschaftlicher Verehrer Beethovens, und wenn er Gelegenheit hatte, mit anderen Künstlern Kammermusik zu spielen, so verging kaum ein Abend, an dem nicht auch Beethoven mit dem einen oder anderen Werk zu Wort gekommen wäre." — Alexis Hollaender sagt in dem Aufsatz „Der Gesangunterricht in dem neuen Lehrplan", daß der neue Lehrplan für die höheren Mädchenschulen in Preußen „nahezu alles enthält, was von der Schule als einer Vorbereitung für das Leben gewünscht werden kann". Er weist darauf hin, daß „der Gesang im Mittelalter bis in das 16. Jahrhundert hinein neben dem Latein als das wichtigste Fach galt und der Kantor nächst dem Rektor und Subrektor die höchste Stellung im Kollegium einnahm", daß aber im 17. Jahrhundert der Gesang das „Stiefkind" der Schule wurde, „bis er in der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts als obligatorischer Unterrichtsgegenstand aus dem Lehrplan der höheren Schule überhaupt gestrichen ward und seine Lehrer zur untersten Stufe der Elementarlehrer herabsanken." ... Noch nach den Bestimmungen v. J. 1894 rangierte der Gesangunterricht „als ‚technisches Fach' nicht nur hinter dem Zeichenunterricht, sondern sogar hinter Turnen und Handarbeit". „Und das in einer Zeit, von der man nicht nur sagen könnte, sie stehe in künstlerischer Beziehung unter dem Zeichen der Musik, sondern auch, daß sie die Musik als einen den übrigen Bildungsfaktoren ebenbürtigen und gleichberechtigten begriffen habe, — in einer Zeit, wo man gerade von der Schule verlangt, daß sie für eine grundlegende methodische Entwickelung der körperlichen und geistigen Fähigkeiten Sorge trage." Der neue Lehrplan werde, trotz einiger Mängel in Einzelheiten, dem Gesangunterricht eine höhere Achtung verschaffen, und die dem Lehrplan vorangestellten methodischen Bemerkungen seien „für die künstlerische Erziehung der ganzen Nation hochbedeutsam".

FRANKFURTER ZEITUNG vom 15. Januar 1909. — Unter der Überschrift „Eine historische Ausstellung von Musikwerken" werden zwei mit „g" und „emo" unterschriebene Berichte über die im Januar im Kunstgewerbemuseum in Frankfurt a. M. veranstaltete Ausstellung „Schmuck und Illustration von Musikwerken in ihrer geschichtlichen Entwickelung vom Mittelalter bis in die neueste Zeit" veröffentlicht. In dem Bericht von „emo" wird gesagt, daß nur die Werke in mittelalterlichen Formen und in der des Rokoko ein erfreuliches typographisches Bild darbieten. „Am schlechtesten steht es mit den Erzeugnissen des 19. Jahrhunderts."

WILHELMSHAVENER TAGEBLATT vom 19. Januar 1909. — Aus Edgar Istels neuem Buch „Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland" wird ein langer Abschnitt über „Die romantische Instrumentalmusik" abgedruckt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FREMDENBLATT (Wien) vom 18. September 1908. — H—z. berichtet in dem Aufsatz „Der ‚Ramismus'" über die Kämpfe, die durch die Aufführung der ersten Opern Rameau's von 1733 an hervorgerufen wurden, den Streit der „Piccinisten" und der „Gluckisten", die Verdrängung Rameau's und Gluck's durch Rossini und Meyerbeer, sowie über die Pariser Wiederaufführungen und den Neudruck Rameauscher Werke in unserer Zeit. Nach den Aufsätzen hervorragender französischer Komponisten und Musikschriftsteller hält H—z. es für „sonnenklar, daß es sich hier keineswegs lediglich um einen dem Andenken Rameau's gewidmeten Akt musikalischer Pietät handelte, sondern vielmehr auch noch andere Momente bei dieser Ramistenbewegung jüngsten Datums mitgespielt haben. So wurde von den Jungen und Jüngsten zunächst eine musikalische Geistesverwandtschaft, die zwischen ihnen und Rameau bestehe (?), entdeckt, und sie sind zur Erkenntnis gelangt, daß Rameau mit dem damals ihm zur Verfügung gestandenen Material dasselbe erreicht oder zu erreichen versucht hat, was von ihnen mit den so mannigfachen Mitteln der Jetztzeit bewirkt oder angestrebt wird. . . . Diese Allianz des d'Indysmus und Debussysmus mit dem Ramismus hat noch eine andere seltsame Blüte getrieben: es wurde der Versuch gemacht, zugunsten Rameau's die Bedeutung und Größe Glucks herabzusetzen und an seinen Werken allerlei kleinliche Kritik zu üben, ja Debussy entblödete sich nicht, in einem Konzerte, in welchem Kompositionen von Rameau gespielt wurden, laut auszurufen: ‚A bas Gluck!', und dieses ‚A bas Gluck' ist geradezu zum Kriegsruf und Feldgeschrei für die Pelleasten geworden. . . . Was würde Herr Debussy sagen, wenn man in einem Wagner- oder Liszt-Konzert ‚A bas Berlioz!' rufen würde! Was hier vorgeht, liegt klar zutage. Frankreich, welches durch längere Zeit der ‚Xénophilie' — ein hübsches Wort für die Bevorzugung der Fremden — huldigte, ist mit einem Male in das andere Extrem verfallen, und unter der Herrschaft der Xenophobie sollen fortan, wenn irgend möglich, nur bodenständige Dichter, Künstler und Komponisten ausgezeichnet und aufs Piedestal gehoben werden." Der Verfasser nennt die Wiedererweckung Rameau's eine „aller Anerkennung würdige Tat", hält es aber „für eine törichte Illusion, sich der Hoffnung hinzugeben, daß Rameau's dramatische Kompositionen dauernd dem Opernrepertoire wieder einverleibt werden, geschweige denn gar mit den erhabenen, durch ihr frisch pulsierendes dramatisches Leben heute noch mächtigst wirkenden Schöpfungen Glucks in Konkurrenz treten könnten."

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 20. XII. 1908 und vom 5. I. 1909. — Felix Weingartner sucht in dem Aufsatz „Striche bei Wagner" seine Kürzungen Wagnerscher Werke eingehend zu rechtfertigen. Er weist darauf hin, daß die meisten der früher üblich gewesenen Kürzungen „sich gemeinsam dadurch auszeichneten, daß gerade das wegfiel, worauf es dichterisch ankommt". Weingartner führt mehrere dieser unberechtigten Streichungen an. Nur solche und ähnliche, den Zusammenhang der einzelnen Teile vernichtende Streichungen habe Wagner verurteilt; dagegen habe er andere gutgeheißen und z. B. Kürzungen des „Tristan" sogar „gebieterisch gefordert". Nach Weingartners Meinung brauchen aber gerade dieses Werk und „Die Meistersinger", „eine vorzügliche Darstellung vorausgesetzt", gar nicht gekürzt zu werden. „Unsern großen klassischen Dramen geschähe durch gänzlich unverkürzte Aufführungen kaum ein Gefallen, Shakespeare verträgt verständnisvolle Reduktionen, ohne an seiner Wirkung Schaden zu leiden, und in den klassischen Opern, mit Ausnahme von ‚Zauberflöte', ‚Freischütz' und ‚Fidelio', muß unbedingt gekürzt werden. Ließe man z. B. alle Arien des vierten Aktes von ‚Figaros Hochzeit'

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

singen, so verwandelte sich die Bühne in einen Konzertsaal. Und doch sind es hier Perlen, die geopfert werden müssen. Daß sich große Dichter und Komponisten gegen Kürzungen prinzipiell gewehrt hätten, ist nicht bekannt. Von Schiller wird berichtet, daß er bei der geringsten Empfindung von Länge oft nur mit Mühe zurückgehalten wurde, mehr wegzustreichen, als er später hätte verantworten können. Goethe akzeptierte für die Weimarer Aufführung des ‚Faust' eine Bearbeitung von Klinger, die heute kein Provinztheaterdirektor seinem Publikum zu bieten wagte. Diesen erleuchteten Geistern war nicht jedes Wort, das sie geschrieben hatten, ein unantastbares Heiligtum. Traten die Probleme der Bühne an sie heran, so stand ihnen die szenische Wirkung über allem, und danach richteten sie ihre Dramen ein." „Der Begriff ‚Länge' ist nicht leicht zu definieren, weil er sehr subjektiv ist; der eine Zuhörer wird bereits ungeduldig, wo der andere noch schwelgt. Möglichst objektiv, das heißt vom Standpunkt des partei- und vorurteilslosen Künstlers aus, möchte ich feststellen, daß das Gefühl der Länge bei denjenigen Stellen entsteht, deren Fehlen man nicht empfände, wenn sie überhaupt nicht vorhanden wären, an denjenigen Stellen also, wo das Gefühl einer Lücke bei deren Weglassung nur dadurch zur Empfindung kommen kann, daß man eben weiß, was wegblieb, und aus diesen oder jenen Gründen bedauert, daß es weggeblieben ist." Weingartner führt mehrere Stellen aus dem „Holländer", dem „Tannhäuser", der „Walküre" und dem „Siegfried" an, deren Streichung er für gerechtfertigt hält. Sehr bemerkenswert sind die folgenden Worte: „Überall, wo dichterisch ein Übergang möglich ist, ergibt er sich auch musikalisch mit geradezu unheimlicher Leichtigkeit. Der schwerste Eingriff, den ich einmal für nötig erachtete, war die Transposition einiger Takte um einen halben Ton, während die meisten der früheren, sinnentstellenden Striche auch nur durch eingreifende, oft geradezu gewalttätige tonale Änderungen bewerkstelligt werden konnten. Hätte der geniale Zusammenhang zwischen Dichtung und Musik in Wagners Werken noch eines Beweises bedurft, er wäre gefunden in dieser verblüffenden Übereinstimmung der dichterischen und musikalischen Strichmöglichkeiten, die es tatsächlich schwer machen, an eine innere, ich möchte sagen, organische Berechtigung solcher Striche nicht zu glauben." Durch ungekürzte Wiedergabe der Wagnerschen Werke würden die Mitwirkenden so ermüdet, daß die Fähigkeit zu „einer energischen und fein abgestuften Leistung" erlahme, und auch die Anteilnahme der Zuhörer werde durch die Empfindung der Länge vermindert. „Man lese doch einmal aufmerksam nach, wie wenig Wagner ein Publikum, das ‚mit ermüdetem Hirn', ‚nach mühsam im Kontor, im Bureau oder in sonst welcher Berufstätigkeit hingequältem Tage' abends das Theater aufsucht, einer intensiven Aufnahme seiner Werke für fähig hält." Jetzt fürchteten die meisten Hörer sich durch das Geständnis der Ermüdung zu blamieren. Wenn man aber fortfahre, alle Werke Wagners ungekürzt zu geben, so würden früher oder später „etliche Beherzte sich nicht mehr genieren, laut zu sagen, daß sie die Vorstellungen zu lang finden". Das große Publikum würde dann wagen, dem zuzustimmen, und die Theaterdirektoren würden dann, um eine Abnahme des Besuches Wagnerscher Werke zu verhindern, Kürzungen machen. Damit aber später nicht die „alten schlechten Striche" wiederholt werden, sei es nützlich, schon jetzt solche Kürzungen einzuführen, die die Werke nicht schädigen. Den Charakter eines Festspiels habe der „Ring" dadurch verloren, daß er allen Bühnen freigegeben ist. Ihn wiederherzustellen, sei nur nach einer „eingreifenden Reorganisation des gesamten Theaterbetriebes" möglich, „die sich, wenn überhaupt, erst in geraumer Zeit ver-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wirklichen ließe. Vorerst müssen wir uns also damit abfinden, die ‚Nibelungen' als vier Repertoireopern zu betrachten, zu geben und zu behandeln". „Das Theater soll das Publikum erziehen; ganz gewiß. Überspannen heißt aber nicht erziehen." — Lilli Lehmann spricht in einem längeren Briefe an Felix Weingartner die Ansicht aus, Wagner habe nicht gewollt, daß die Nerven der Sänger, der Orchestermusiker und des Publikums durch überlange Aufführungen zerrüttet werden. In den 70er Jahren habe man in der Begeisterung nicht bemerkt, daß die mit solchen Aufführungen verbundenen „übermenschlichen" Anstrengungen nicht zu den Alltäglichkeiten gehören dürfen. „Sie als Musiker werden mich verstehen, wenn ich Ihnen sage, daß meine sonst kräftige Natur am Ende des zweiten Aktes der ‚Meistersinger' vollständig ausgegeben ist. Meine Nerven halten mehr nicht aus. Den herrlichen dritten Akt zu hören bin ich nicht mehr imstande. Manchmal quäle ich mich noch bis zum Quintett, um dann halb ohnmächtig aus dem Theater zu flüchten. Ich bin also gezwungen, die ‚Meistersinger', um sie ganz zu genießen, in Teilen zu sehen. Und das ging mir vor 25 Jahren schon so, genau wie heute. Freilich hören wir anders zu als andere." „Es wäre dringend zu wünschen, daß alle Wagner-Sänger erklären, Wagner-Werke im Repertoire nur gekürzt singen zu wollen. Will die Direktion ungekürzte Wagner-Werke als Ausnahmevorstellungen geben, so möge sie auch Ausnahmeverhältnisse für Kunst, Künstler und Publikum schaffen, wie sie in Bayreuth geschaffen wurden. Am besten überließe man sie Bayreuth allein. Bayreuth ist der Platz, wo Wagners Ausnahmewerke wie der ‚Ring', ‚Tristan' und die ‚Meistersinger' strichlos gegeben werden müssen." Damit nicht jedes Theater seine eigenen Kürzungen macht und nicht „Gäste nur dies oder jenes singen, dies oder jenes streichen zu wollen" erklären, schlägt Lilli Lehmann vor, daß „sämtliche dirigierenden Kapazitäten und Künstler sich über die vorzunehmenden notwendigen Kürzungen ... beraten". „Es wird nicht leicht sein, sich zu einigen. ... Schließlich wird man aber doch eine allgemein befriedigende Lösung finden, und diese künstlerische Resolution soll dann von allen Theatern angenommen werden. Es wäre dies die erste künstlerische Großtat im Sinne einer sozialen Künstlerunion." (Auf diese zwei Aufsätze antwortete am 15. Februar Heinrich Steger, dessen Artikel wir in einer der nächsten „Revueen" anzeigen werden.)

DER TAG (Berlin) vom 1. Februar 1909. — Angelo Neumann beginnt den kurzen Aufsatz „Striche in den Wagner-Werken" mit den Worten: „Mit großem Befremden habe ich in der letzten Zeit von den Skandalen gelesen, welche sich an die Versuche Felix v. Weingartners knüpfen, sinngemäße Striche im ‚Ring' anzubringen." Neumann berichtet dann, daß Wagner sich mit den von ihm (Neumann) gemachten Strichen einverstanden erklärte, und fragt „die kunstbegeisterte Jugend der vierten Galerie" in Wien, ob sie sich mehr Verständnis für Wagners Werke zutraue als einem der ersten Dirigenten der Welt und Lilli Lehmann.

HANNOVERSCHER COURIER vom 15. Januar 1909. — L. Wuthmann schlägt in dem Aufsatz „Strichlose oder gekürzte Wagner-Aufführungen?" vor, Wagners Werke an Sonntagen ungekürzt, an Werktagen aber mit einigen geschickten Kürzungen aufzuführen, da die Hörer, die „eine mehr oder weniger anstrengende Berufstätigkeit hinter sich haben", nicht $4^1/_2$—5 Stunden lang der Musik und den Vorgängen auf der Bühne folgen könnten. Wuthmann druckt auch den letzten Teil des Opernberichtes von Richard Specht aus Heft 7 unserer Zeitschrift ab und schließt sich dem Protest unseres geschätzten Mitarbeiters an.

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

101. **Louise Heritte-Viardot:** Die Natur in der Stimmbildung. Für Redner und Sänger. Verlag: Otto Petters, Heidelberg.

Louise Heritte-Viardot, die Verfasserin dieser Broschüre, ist die Tochter der berühmten Pauline Viardot, die, eine Tochter des berühmten Garcia, zu den bedeutendsten Mezzosopranistinnen des 19. Jahrhunderts gezählt wird und heute noch, 88 Jahre alt, in Paris lebend, einigen Bevorzugten Gesangunterricht erteilt. Die Verfasserin von „Die Natur in der Stimmbildung" stammt also in direkter Linie von der Gesangspädagogen-Dynastie Garcia ab. Wenn in dem Vorwort dieser kleinen Schrift Louise Heritte-Viardot es für ihre Pflicht hält, ihre auf Grund eingehender Studien gemachten 45jährigen Erfahrungen der Mitwelt zu übermitteln, so glaubt der Leser sich insofern darüber freuen zu müssen, als er etwas greifbar Gescheidtes zu erfahren hofft. Leider sieht er sich aber schon nach der Lektüre weniger Seiten arg enttäuscht und kommt schließlich im weiteren Verlauf der in recht schlechtem Deutsch abgefaßten Broschüre zu der Erkenntnis, daß die in eitel Redensarten sich ergehende Dame die 45 Jahre der Erfahrung auf ganz merkwürdigen Pfaden fernab jeder natürlichen Tonerziehung zugebracht haben muß. Wie sich die Stimmbildung in der Vorstellung von Louise Heritte-Viardot unter der steten Flagge „Der Natur folgen" darstellt, ist von solcher Naivität, daß ich lieber einige Momente wortgetreu wiedergeben will, um meine Leser nicht um den Genuß dieser unfreiwilligen Tonbildnerkomik zu bringen. Nach einem Schwall Redensarten über das Atmen kommt ganz am Schlusse dieses Kapitels die Verfasserin zu folgenden Auslassungen: „Wir wollen nicht versäumen, das Zwerchfell noch zu erwähnen. Das Zwerchfell ist ein starker Muskel, der die Scheidewand zwischen Brust- und Bauchhöhle bildet. Beim Einatmen verflacht sich dieser Muskel, und beim Ausatmen tritt er wieder heraus [!]. Er tut aber seine Arbeit ganz unwillkürlich, so daß wir beim Atmen gar nicht an ihn zu denken brauchen. Nur beim Aussprechen gewisser Konsonanten — g und k — sowie beim Singen der sogenannten ‚langsamen Koloratur' [!], müssen wir das Zwerchfell mit Bewußtsein zu Hilfe nehmen." Ein Kommentar erscheint mir hierzu ebenso überflüssig, wie über die verschiedenen Behauptungen, die die Verfasserin im vierten Kapitel „Wie werden Stimmfehler geheilt" aus dem Füllhorn ihrer 45jährigen Erfahrung auskramt. Man höre: „Um das Schließen" — der Stimmbänder nämlich — „zu erreichen, soll man (eine Zeit lang) einen gutturalen Klang erstreben und nicht zu laut sprechen oder singen. In sehr schlimmen oder veralteten Fällen muß man noch energischer vorgehen, indem man das übertrieben gutturale Blöken des Schafes zum Vorbild nimmt und lustig weiter blökt, bis die Stimmbänder gelernt haben, sich zu schließen und dem Willen gehorsam zu sein. Selbstverständlich legt man dann diesen gutturalen Klang ab, was mühelos geschieht. Aus obigem ergibt sich von selbst, daß man bei häßlichem, gutturalem Klang einer Stimme das umgekehrte Mittel anzuwenden hat. In diesem Falle müssen wir die Stimmritze weit öffnen, indem wir die Stimmbänder auseinanderhalten und ein gehauchtes m aussprechen. Durch ruhige, geduldige Übung erreicht man dieses Ziel." So geschrieben zum Beginne des 20. Jahrhunderts von einem Abkömmling der Garcias. Es ist schade, daß es keine karnevalistische Ulkzeitung für Sänger, Gesanglehrer und ähnliche Menschenkinder gibt, die Broschüre von Louise Heritte-Viardot lieferte ein prachtvolles Material. Ihre tiefsinnigen Auslassungen über dunkle Vokale und dunklen Klang, über die Wichtigkeit der Zungenspitze und ihre Wirkung auf die Verbesserung der Vokalaussprache, endlich über die Vermeidung jeglicher nasalen Führung usw. sind köstlich und verdienten niedriger gehängt zu werden. So schaut also die Natur in der Stimmbildung aus! Wie mögen bei solchen Theorieen erst die praktischen Resultate ausschauen?

Adolf Göttmann

102. **Heinrich Rietsch:** Die Grundlagen der Tonkunst („Aus Natur und Geisteswelt", No. 178.) Verlag: B. G. Teubner, Leipzig.

Ein für den Kenner wie für den Freund der Tonkunst in gleich hohem Grade erfreuliches Büchlein! Schön ist besonders die Art und Weise, wie Professor Rietsch die Vorträge, aus denen das Buch entstanden ist, durch Zusammenfassung des Inhalts zu einem einheitlichen neuen Ganzen verschmolzen und neugestaltet hat. Die Sachkenntnis des Verfassers ist von vornherein über jeden Zweifel erhaben: dagegen sei hier — wenn auch infolge des beschränkten Raumes bloß kaum mehr als andeutungsweise — darauf hingewiesen, daß Rietsch wahrhaft herzerhebend die Bedeutung der seelischen Seite herausgearbeitet hat. Große Künstler — wie etwa Liszt — haben behauptet, daß die Musik die seelenvollste aller Künste sei, und Berlioz, der unsterbliche Schwärmer, meinte einmal, daß die Musik und die Liebe Schwestern seien, die nur in ihrer Vereinigung das höchste Ideal gestalten könnten. Darum ist dem Idealismus des Verfassers, der jenen Ansichten völlig gerecht wird, voller Beifall zu zollen. Besonders anerkennenswert aber ist die Tatsache, daß Rietsch in glücklichster Weise das Problem gelöst hat, mit idealer Kunstbegeisterung die Erörterung praktischer und theoretischer Einzelheiten zu verbinden. Eigentlich findet der mit ein wenig Liebe zur Kunst begabte Laie in dem Büchlein alles, was er an Anregung bedarf, um sich tiefer und immer tiefer in die Beschäftigung mit musikalischen Studien versenken zu können.

103. **Rudolph Vogel:** Spielmannsglück. Märchenspiel in fünf Aufzügen. Verlag: P. Waetzel, Freiburg i. B. und Leipzig.

Der Verfasser des vorliegenden Märchenspiels, der nicht zum ersten Male mit einer derartigen poetischen Arbeit vor die Öffentlichkeit tritt, offenbart auch diesmal tiefe dichterische Empfindung und glückliche Beherrschung der Mittel poetischer Darstellung und Ausdrucksweise. Seine Empfindungsgabe steht auf gleicher Höhe mit der weisen Beschränkung im Ausdruck und dem hellen Glanz der Sprache, die ihn vor so manchem auf ähnlichem Gebiete tätigen Schriftsteller auszeichnen und ihn als einen echten Neuromantiker erscheinen lassen.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Daß in Vogels Dichtungen gar viel von der alten romantischen Pracht wiederauflebt, führt den Leser auf kühnere Gedanken, als sie der Dichter vielleicht hegt. Wie wäre es schön, wollte Vogel etwa auf E. T. A. Hoffmanns Märchen zurückgreifen; und wie Tschaikowsky den „Nußknacker und Mausekönig" komponierte, so fände auch eine dramatisch-lyrische Bearbeitung etwa des „Goldenen Topfs" oder insbesondere des viel zu wenig bekannten Märleins „Das fremde Kind" ihren für sie geschaffenen Komponisten. Doch auch das vorliegende liebliche Märchenstück eignet sich insbesondere wegen der eingestreuten stimmungsreichen lyrischen Gedichte, sowie auch wegen der zahlreichen sich zu melodramatischer Behandlung eignenden Stellen gar wohl zur musikalischen Komposition.

104. **Adolph Kohut:** Friedrich Schiller in seinen Beziehungen zur Musik und zu Musikern. Verlag: Curt Etzold, Stuttgart 1907.

Der arbeitsfreudige Verfasser zeigt sich auch hier wie schon so oft als fleißigen Sammler und Anordner eines reichen Materials. Aber auch wie sonst haftet seiner Arbeit ein Schein von Flüchtigkeit an, und von einer wirklichen Verarbeitung des Gesammelten ist nicht viel zu verspüren. Kohut stellt im großen und ganzen bloß zusammen, was alles zu seinem Stoffe gehört; aber freilich können wir ihm schon für diese bloße Zusammenstellung dankbar sein. Etwas äußerlich hat er die Einteilung in einzelne Kapitel getroffen, wie schon ein Blick auf das Inhaltsverzeichnis uns lehren kann — in dem übrigens am Anfang ebensovieler Zeilen nicht weniger als vierzehnmal „Friedrich Schiller" untereinander zu lesen ist; der Vorname wird auch sonst selten gespart. Hübsch sind die aus den Dramen und Gedichten zusammengestellten Belegstellen, wenn sich auch hier viel mechanisch Zusammengetragenes vorfindet. So ist z. B. in dem Zitat auf S. 37: „Gesiegt! o himmlische Musik des Wortes" („Jungfrau von Orleans", I, 8) doch von der „Musik" als solcher nicht die Rede. Dann die endlosen Zitate ganzer Strophenreihen, mit denen so manche Seite gefüllt worden ist (S. 43 das ganze Schützenlied aus dem „Wilhelm Tell" u. v. a.). Doch liest sich das Buch wegen der vielen eingeflochtenen Anekdoten recht angenehm.

Dr. Egon v. Komorzynski

MUSIKALIEN

105. **Carl Davidoff**: Kompositionen für Violoncell mit Orchester, revidiert von Julius Klengel: op. 5. Konzert I in h-moll. op. 7. Phantasie über russische Lieder. op. 14. Konzert II in A. op. 18. Konzert III in D. op. 31. Konzert IV in E. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Durch die Neu-Herausgabe der Kompositionen von Davidoff hat sich der Verlag ein unleugbares Verdienst erworben; gehören die Werke des russischen Meisters doch zum eisernen Bestande der Studienliteratur für Cello. Zum Zwecke der Ausbildung in virtuoser Hinsicht behalten die Konzerte und die bekannte „Phantasie" geradezu unvergänglichen Wert, musikalisch sind sie bereits recht antiquiert. In Aufbau und Technik hat Davidoff speziell in dem von ihm mit Vorliebe gespielten ersten Konzert sich Molique's klassisches Werk zum Vorbilde genommen und ist auch später selten von der Schablone abgewichen. Bei der durch Julius Klengel besorgten „Revision" ist nun leider die Hauptsache beiseite gelassen, nämlich die Unterordnung der Stricharten und Fingersätze unter den musikalischen Vortrag. Einzig von diesem Standpunkt aus wäre die Neuausgabe gerechtfertigt. Klengel hat nur das Cellomäßige berücksichtigt. Das ist aber überflüssig, denn Davidoff war neben Coßmann, Piatti, Servais, de Swert und Popper einer der bedeutendsten Vertreter seines Instruments, er wußte selbst ganz genau, wie man Fingersätze und Bogenstriche zu wählen hat, um effektvoll Cello zu spielen. Heutigentags stellen wir an den Vortrag ganz andere Ansprüche und sind daher oft gezwungen, von den Schulmethoden abzuweichen. Für moderne Interpretation genügen nicht allein Finger und Handgelenk, sondern auch Arme und Schultern müssen oft in Aktion treten, bei allen Instrumenten ist geradezu ein harmonisches Zusammenwirken sämtlicher körperlichen und geistigen Organe erforderlich. Nehmen nun die Vortrags- und Ausführungsbezeichnungen einer Komposition nur auf die technische Behandlung des jeweiligen Instrumentes Rücksicht, so erschweren sie dem künstlerisch empfindenden, aber noch nicht ausgereiften Spieler die rechte Phrasierung und infolgedessen das Verständnis für das Werk. Keinesfalls lag ein Grund zur Abänderung von Davidoff's Bezeichnungen vor, sie hätten mindestens den Klengelschen beigefügt sein müssen, um den Studierenden Gelegenheit zum Vergleichen zu geben, dann aber auch, um die Charakteristik der Davidoff'schen Spielweise aus historischen Ursachen zu erhalten. Immerhin sind Klengels Bezeichnungen im allgemeinen recht praktisch. Sehr anerkennenswert ist die Herausgabe der Orchesterpartituren, denn so bald dürften die effektvollen Virtuosenstücke vom Repertoire der Cellisten noch nicht verschwinden.

106. **Leland A. Cossart:** Sonate für Violoncell und Klavier in C-dur op. 18. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Der Anfang zeichnet sich durch schönen Fluß, durch eine wirklich klangvolle Kantilene aus. Im weiteren Verlaufe enttäuscht die Sonate durch Mangel an Inspiration. Dafür stößt man auf zahlreiche Anklänge an Wagnersche Ideen. Jedenfalls ist der erste Satz am besten geraten. Durch seine lange Ausdehnung wirkt das Werk recht ermüdend.

107. **Theodor Blumer jun.:** Sonate für Violoncell und Klavier in b-moll. op. 23. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Diese Sonate ist teils schwülstig, teils trivial und artet oft in bravourmäßige Solopassagen aus. Durch „Mätzchen" läßt sich eine Kunstform weder erweitern noch verbessern. Logische Gründe für die zahlreichen Abschweifungen vom Hergebrachten treten bei Blumer nicht zutage, höchstens macht sich der Wunsch, originell zu sein, störend bemerkbar, so auch in der Anhäufung technischer Schwierigkeiten. Fleißige Arbeit kann das Talent nicht ersetzen.

Arthur Laser

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

108. **Hermann Durra:** Lieder und Gesänge. Verlag: Albert Stahl, Berlin.

In zwanzig größeren und kleineren Gesangskompositionen offenbart sich hier ein Talent, dem man lebhafte Anteilnahme entgegenbringen muß, weil es die Fähigkeit besitzt, sich den gewählten Dichtungen mit innigster Hingabe anzuschließen, und dabei stets vornehm im Ausdruck und meist auch originell in der Erfindung bleibt. Gemeinsam ist allen Gesängen Durras der große Zug eines aufs Ganze gerichteten Wollens, das zwar auch für Einzelheiten Sinn und Verständnis zeigt, aber sich doch im allgemeinen auf starke, fast plastische Wirkungen wirft. Man darf bei der jetzt meist herrschenden Neigung zur Übertreibung des Details diesen großen Zug besonders freudig begrüßen, muß aber den Komponisten zugleich davor warnen, seiner Vorliebe für das Pathetische allzusehr nachzugeben. Aus dem Bierbaum-Zyklus seien als besonders gelungen „Flieder", „Frauenhaar" und „Weißt du noch?" hervorgehoben; „Stimme im Dunkeln" (mit Bratsche und Klavier) ist sehr schön, ebenso „Abendlied" (F. Evers) mit Flöte und Klavier und „Prinzessin saß im Frauensaal" (Björnson) mit Horn und Klavier. Die letztgenannten drei Gesänge zeigen schon durch diese Verwendung von Nebeninstrumenten, daß Durra sich bemüht, eigene Wege zu wandeln. Daß er dies mit Geschmack und musikalischem Feingefühl tut, macht seine Darbietungen so erfreulich und läßt von seiner weiteren Entwicklung noch manches erhoffen.

109. **Leopold Reichwein:** Vier Lieder. op. 5. Verlag: C. Becher, Breslau.

Die süßlichen Verse der Johanna Ambrosius haben in der Komposition Reichweins keinen größeren künstlerischen Wert gewonnen, denn drei von den vier Liedern erreichen kaum diejenige Grenze, an der sich der schmale Weg zur Kunst von der Heerstraße des Dilettantismus abzweigt. Einzig das letzte: „Du" atmet inneres Leben und wird von einem gewissen Schwunge getragen. Man darf diese Lieder als einen neuen Beweis dafür betrachten, daß auf dem Gebiete der musikalischen Lyrik gegenwärtig ein wahrer Überfluß an Nichtigkeiten herrscht, so daß eine strenge Auslese unabwendbare Notwendigkeit wird.

110. **Georg Langheinrich:** Fünf Lieder. op. 1. Verlag: Drei Lilien, Berlin.

Diese fünf Gesänge bedeuten eine Erstlingsgabe, die Hochachtung erweckt und Hoffnungen rege macht. Vor allem fiel mir sympathisch die Knappheit auf, deren sich der Komponist befleißigt. Da ist nichts Überflüssiges, kein Schwelgen in Breite, sondern eine bestimmte, feste Art, jedes der gutgewählten Gedichte musikalisch zu erfassen und zu gestalten. Die Melodie ist meist ungezwungen geführt, wenn auch die so beliebten enharmonischen Verwechslungen nicht fehlen; die Harmonik ist niemals gewöhnlich, aber doch auch nicht gesucht, und die Klavierbegleitung ergänzt meist das melodische Bild, ohne es zu verwischen. Als die gelungensten Lieder der vielversprechenden Sammlung möchte ich „Das Grab" und „Dürfte meine Seele" bezeichnen. F. A. Geißler

111. **Georg Stern:** Drei Gesänge für eine Singstimme und Klavier. op. 2. Verlag: A. A. Noske, Middelburg.

Die geringe Beachtung, die Georg Stern in seinem op. 2 der Deklamation schenkt, prägt seinen musikalisch durchaus nicht üblen Kompositionen den Stempel unnatürlicher Gespreiztheit auf. Der Komponist scheint sich noch nicht darüber klar zu sein, daß im Liede die Singstimme und die Begleitung sich zu einem logischen, aus dem Stimmungsgehalt der Dichtung herausgeborenen Ganzen zu amalgamieren haben. Sein op. 2 mutet wie Klavierstücke mit einer obligaten Singstimme an.

112. **Albert Brennecke:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Werk 1. Eigentum des Komponisten.

Trotz einiger flüchtigen glücklichen Momente sind diese drei Lieder als in jeder Beziehung für die Herausgabe verfrüht zurückzuweisen.

113. **Louis Victor Saar:** Sechs Gesänge für zwei Singstimmen mit Begleitung des Pianoforte. op. 49. Verlag: N. Simrock, Berlin.

Klangschöne Gesänge für verschiedene Stimmgattungen. Leider fehlt ihnen die sogenannte eigene Note. Ihre Anlehnung an Brahms ist allzudeutlich.

114. **Ernst Flügel:** Vier Lieder für eine mittlere Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 64. Verlag: C. Becher, Breslau.

Das 64. Opus Flügels ist recht ungleichwertig geraten. Ein sehr gutes Lied ist „Das Schwerste". Die Dichtung Wilhelm Jensens faßte der Komponist in überzeugendem, tiefempfundenem Tonausdruck. Auch in „Letzte Stunde" schlägt er Töne an, die aus dem Herzen kommen. Anders „Einst" und „Waldseligkeit". Beide sind Tongeklingel ohne jeden inneren Gehalt. Adolf Göttmann

115. **Josef Kohler:** Acht Lieder nach eigenen Texten für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. op. 17—24. Verlag: H. Schröder Nachfolger, Berlin.

Nach der Durchsicht dieser Lieder wußte ich nicht, ob ich mich ärgern oder in ein befreiendes Lachen ausbrechen sollte. Ich entschied mich schließlich für das letztere. Entweder sind diese Lieder das Produkt eines auf die Fahne der Hypermodernsten schwörenden Komponisten oder die gequälten, interessant scheinen sollenden Elaborate einer an Liebessehnsucht und Weltschmerz leidenden Dilettantenseele. Von Tonalität keine Spur. Alles bewegt sich scheinbar im sonnigsten C-dur, jedoch nur für das Auge. Das Ohr empfindet alle möglichen, meist ohne jede Logik miteinander verbundenen Tonarten, sucht vergebens nach einem Ruhepunkt und wundert sich, den Schluß in irgend einer, meist nicht erwarteten Tonart empfinden zu müssen. Für diese Art von Musik ist mein Gehör noch nicht reif oder mein Empfinden nicht modern genug. Doch ist es nicht ausgeschlossen, daß es auch Leute gibt, die so etwas schön finden. „De gustibus non est disputandum!"

116. **Heinrich G. Noren:** Zwei Lieder für eine Singstimme mit Klavier. No. 1: Tanz. N. 2: Vom Küssen. op. 27. Verlag: Rob. Forberg, Leipzig.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein!“ Aus jedem Takt spricht das feine noble Empfinden eines ganzen Musikers als Vertoner dieser intimen kleinen Poesieen zu uns. Nirgends überladene Begleitung, keine auf den äußeren Effekt zugespitzten Momente, überall flüssige Melodik und ausgesprochene Form. Gut vorgetragen werden diese Lieder ihre Wirkung nicht verfehlen. Auch der geringe Umfang der Singstimme (No. 1 dis - e, No. 2 f - f) zeigt den weise maßhaltenden Künstler und dürfte der wünschenswerten Verbreitung dieser Gesänge nur förderlich sein. Carl Rorich

117. **August Enna:** Vier Lieder für eine Singstimme mit Klavierbegleitung. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

Von August Enna erwartet man heute keine Überraschungen mehr. Durch seine zahlreichen Werke hat er das Alpha und Omega seiner schöpferischen Kraft bereits kundgetan, so daß man zu seinen neuen Publikationen mit dem beruhigenden Bewußtsein greift, klug durchdachte, geschmackvoll empfundene und meisterlich geformte Musik vorzufinden. Seine Anpassungsfähigkeit an die verschiedenartigsten dichterischen Stoffe ist in jedem Falle anerkennenswert. Zwei der eben erschienenen Lieder (Opuszahl nicht vorhanden) stammen von unserm sonnigsten Lyriker, von Cäsar Flaischlen. Alle Gedichte dieses prachtvollen Mannes sind von Lebensfreude, Kraftbewußtsein und Frohmut durchdrungen. August Enna findet für seine Worte vielfach — nicht immer — die entsprechenden Töne. In dem Liede: „Glück“ sind Einzelheiten sogar sehr gut getroffen, aber dem Ganzen mangelt es an jener tauigen Frische, die von dem Gedichte Flaischlens in so herzerquickender Fülle ausgeht. Ähnlich liegt es bei: „Ein Sonntag.“ Hier waltet sogar ein sentimentaler Einschlag vor, der im Grunde genommen dem Wesen der Dichtung und dem des Dichters nicht entspricht. Eine gute Interpretation kann aber ausgleichend wirken und das Stimmungsbild innerlich widerspruchslos gestalten. Sehr hübsch klingt: „Christkindleins Wiegenlied.“ Eine anmutige Melodie wird von einem flüssigen, mit aparten Reizen ausgestatteten Satze getragen. Hier hält sich der Komponist auch von jeder billigen Floskel fern, was ihm bei der Vertonung von Dehmels: „Stimme im Dunkeln“ leider nicht gelungen ist. Mitten in empfindungsstarke, ausdrucksvolle Motive platzen Figuren hinein, die ohne Eigenleben sind und gar nichts besagen. Nach derartigen Aushilfsmitteln zu greifen, hat ein August Enna nicht nötig.

118. **Martin Friedland:** „Von Weib und Welt.“ Virgil-Verlag, Berlin.
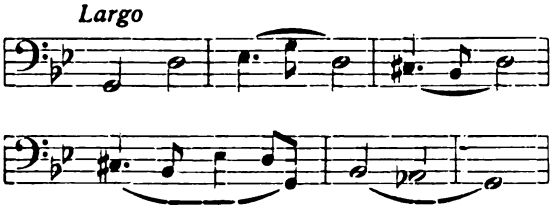
Unter obigem Titel vereinigt der Komponist zwölf Lieder sehr verschiedener Dichter. Wenn sich auch weder in den Melodieen noch in der Harmonik auffällige individuelle Regungen finden lassen, so haben die Lieder doch ein bemerkenswertes künstlerisches Prinzip. Martin Friedland hat sich anscheinend durch die Klagen der Sänger über die Unsanglichkeit der meisten modernen Liedschöpfungen rühren lassen und schreibt deshalb relativ einfache Gesangsmelodieen, die sehr leicht über die Lippen fließen. Als durch und durch Moderner gibt er sich aber in den Klaviersätzen. Doch immer mit Geschmack und ohne Verstöße gegen musikakalische Logik. Die Verschmelzung beider Schreibarten ist Sache der Interpreten. Daß sie möglich ist, davon habe ich mich überzeugt. Wenn sich Martin Friedland von der Sucht, schildernde und beschreibende Worte unbedingt tonmalerisch illustrieren zu wollen, freimachen und sich mehr auf Stimmungs- und Gefühlsausdruck beschränken könnte, würden die Wirkungen seiner Lieder einheitlicher sein.

Rudolf Bilke

119. **Karl Bleyle:** „Flagellantenzug“. Tondichtung für großes Orchester. op. 9. Verlag: Fr. Kistner, Leipzig.

Zu den merkwürdigsten Erscheinungen des Mittelalters gehören die Geißler- oder Flagellantenzüge, denen sich während ihrer weitausgedehnten Wanderungen oftmals viele tausende von Büßern anschlossen. Ihre schwermütigen Gesänge, die sie während einer martervollen Selbstgeißelung ertönen ließen, übten auf die Menschen einen niederschmetternden Eindruck aus, sodaß alle Lust und Fröhlichkeit verstummten. Dieser historischen Unterlage verdankt der Komponist seinen Vorwurf, den er reich ausgestaltet hat, sodaß aus dem zunächst ziemlich armselig und trübsinnig erscheinenden Bilde ein abwechselungsreiches Programm entstanden ist, das eine Volksbelustigung vor den Toren der Stadt, das Herannahen der Flagellanten, den allmählichen Übergang des Volkes zu den Flagellanten, gemeinsamen Einzug in den Dom, sodann den Abzug der Flagellanten, das Verklingen des Bußliedes in der Ferne und als Epilog einen durch die Umdeutung des Bußliedes gewonnenen Erlösungsgesang verheißt. Was zunächst an diesem Programm sympathisch berührt, ist die Feststellung, daß es sich nur mit Stoffen befaßt, deren Erschließung und Ausdeutung den Rahmen der absoluten Musik nirgends verläßt; ferner muß dem Komponisten zugestanden werden, daß er seinem Vorwurf gemäß die oben angedeuteten Geschehnisse zwar vor dem Ohre des Zuhörers vorüberziehen läßt, aber nirgends in äußerliche Schilderungen sich verirrt, sondern stets bemüht ist, „hinter die Kulissen“ zu schauen, d. h. die Seelenstimmungen der beiden gegensätzlichen Faktoren, die sich allmählich vollziehende Umstimmung usw. musikalisch zu vertiefen. Was nun die musikalische Ausgestaltung selber anbetrifft, so imponiert zunächst die geschickte Hand, mit der der noch sehr junge Bleyle den großen Orchesterapparat in Szene setzt; er hat sehr viel gelernt und kann sich nicht genug darin tun, möglichst viel in seine Partitur hinein zu kontrapunktieren, was zeitweilig eine Überladung hervorruft, an der man den jugendlichen Stürmer und Dränger erkennt. Ein derartiges Hinausschießen über das Ziel hat aber weiter nichts zu bedeuten und gibt sich mit den Jahren schon von selbst; bedenklicher erscheint mir der Umstand, daß trotz aller aufgewendeten Mittel die ursprüngliche Erfindung im Grunde genommen doch recht bescheiden ist. Das Volksfest könnte meiner Meinung nach viel weniger geräuschvoll, aber dabei kerniger geschildert werden, andererseits erscheint das Thema der Flagellanten:

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ziemlich monoton und hat eigentlich nichts Charakteristisches für die in dämonischer Leidenschaft und exaltierter Nervenüberreizung sich geißelnde Sekte der Flagellanten aufzuweisen. Indessen wird es im Laufe des Werkes interessant verarbeitet und zu größerer Steigerung geführt, so daß man mit Interesse dem geschickten Aufbau folgt. Meine Einwendungen richten sich keineswegs gegen Bleyles Begabung, den ich im Gegenteil für außerordentlich talentiert halte; ich würde mich aber freuen, wenn der junge Autor sich dadurch angeregt fühlte, in Zukunft mehr Maß zu halten und seinen Gedanken und Einfällen gleich von vornherein eine präzisere und plastischer gehaltene Fassung zu geben. Wenn ihm das gelingen wird, glaube ich sogar, daß er nicht nur zu den Berufenen, sondern zu den Auserwählten gezählt werden wird.

Karl Kämpf

120. **C. Ad. Lorenz:** „Das Licht". Dichtung von H. Plötz, für Solostimmen, Chor und Orchester. op. 80. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Ein sehr sympathisches Werk des Stettiner Musikdirektors und Nachfolgers von Carl Loewe. Die Dichtung von Plötz ist in ihren Grundgedanken wohl nicht ganz einwandfrei. In ihrem Mittelpunkt „steht die Entwickelung der Menschheit zur Höhe befreiender Wahrheit und Sittlichkeit. Diesen Aufstieg versinnbildlicht das wachsende Licht in den vier Stufen: Nacht, Dämmerung, Morgen und Tag. Ein allgemeiner Eingang, die Schilderung des Kampfes zwischen der siegreichen Sonne und den Mächten des Todes auf der Erde schließt mit dem Erscheinen des Menschen. Seinen Kulturweg begleitet die Ausführung des Hauptthemas in den Abschnitten Nacht und Urzeit, Dämmerung und germanisches Heidentum, Morgen und Griechentum, Tag und Christentum". Diese stark lehrhafte Grundidee ist an sich zur musikalischen Illustration ziemlich ungeeignet; auch Reime wie: „entschwingen den Kelchen sich tanzende Seelchen", oder Ausdrücke wie „wir schürten die Seelen entgegen der Sonne" muten nicht gerade sonderlich musikalisch an. Trotzdem muß man sagen, daß der Textdichter das zur tonlichen Ausdeutung Geeignete geschickt aus seinem Vorwurf herausgeholt hat; allerdings lag dabei für den Komponisten die andere Gefahr nahe, in dem gegensätzlichen Vielerlei der Heiden-, Griechen-, Christen-, Krieger-, Feuergeister-, Waldelfen- und der vielen anderen Chöre den einheitlichen Stil zu verlieren und dem Opernhaften zu verfallen. Man darf dem Tondichter die Tatsache, daß er all diese Klippen glücklich vermieden hat, sehr zum Verdienst anrechnen. Sein Stil ist nicht der des großen Oratoriums; er steht jedoch auch ebensoweit von der Oper entfernt; in geschlossener Einheit hält er eine ansprechende Mitte zwischen beiden, ohne je dem ernsten und religiösen Grundcharakter des Werkes Abbruch zu tun. Wessen Ohren Richard Strauß oder Reger völlig in Generalpacht genommen haben, den wird die vorliegende Musik vielleicht nicht allzusehr begeistern. Wer aber neben aller Bewunderung für die heutige Richtung in der Entwickelung der Tonkunst nicht unempfänglich geworden ist für die melodische Sprache geradegewachsener einfacher Natürlichkeit, der wird bei Lorenz viel Anregung und Genuß finden. Nichts besonderes Neues, keine Sensationen warten seiner, aber durchweg vornehme, klar und edel empfundene und aufgebaute Musik; allen Banalitäten geht sie aus dem Wege und weiß in ihrer Harmonik auch oft Gesagtes klug zu wenden durch eine geschickte polyphone Stimmführung, die mit Wechsel- und Durchgangsnoten das harmonische Bild alteriert und interessant macht. Gemahnt in der Erfindung ein und das andere an Hugo Wolf, dessen Einfluß überhaupt zu spüren ist, oder taucht einmal eine spezifisch Beethovensche Wendung auf, so fließt der Quell eigenen Empfindens doch reich genug, um überall Selbständiges und Bedeutendes zutage zu fördern, so besonders in der Einleitung „Doch der Tod" (Seite 9) und die schöne Schilderung des Erwachens zur Freude, weiter in der Schilderung der Nacht und des Geisterwebens, im Dionysos-Chor usf. Die Fähigkeit charakteristischer Melodiebildung scheint mir noch schärfer profiliert als in früheren Schöpfungen Lorenz', selbst wie in „Harald und Theano", seiner Oper. Die Chöre, auch die gut gesteigerte Schlußfuge, sind durchaus schön und wohlklingend gesetzt, die wechselvollen, ziemlich reich eingestreuten Soli dankbar für Stimmen und Vortrag. Alles in allem ein Werk, das in seiner reifen gefesteten Kunst tüchtigen Chor- und Orchestervereinigungen nur zu empfehlen wäre; bei einigermaßen genügender Ausführung ist es eines starken Erfolges sicher.

Dr. Eduard Wahl

121. **Wilhelm Kienzl:** Acht vierstimmige Lieder für Frauenstimme ohne Begleitung. op. 76. Verlag: Karl Giessel jun., Bayreuth.

Leistungsfähige kleine Frauenchöre werden gern zu diesen Kienzl'schen Liedern, die — wenigstens zum Teil — als eine Bereicherung der etwas stiefmütterlich bedachten Musikliteratur ihrer Art zu gelten haben, greifen. Man weiß es aus den größeren Werken Kienzls, daß ihm das Heitere und Graziöse am besten liegt. Auf dem Gebiete des Heiteren drückt Kienzl sich am natürlichsten und fließendsten aus, ohne in das Fahrwasser des Melodisch-Seichten zu geraten, was fast stets der Fall ist, wenn er uns lyrisch kommen will. Am besten gelungen und am wertvollsten sind demnach das französische Tanzliedchen, ferner ein ganz reizender „Auszählvers für Verliebte" (Dichtung von Otto Julius Bierbaum) und ein drastisch-humoristischer Kanon: Gänsemarsch für vier Soprane. Das sind aufgelegte da capo-Nummern. Dagegen ist der Chor der Engel aus Goethes „Faust" reichlich ledern und steif, der Zwiegesang allzu sentimental.

122. **Volkmar Andreae:** Vier Gesänge mit Klavierbegleitung. op. 12. Verlag: Gebr. Hug & Co., Leipzig und Zürich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Volkmar Andreae, der sich als Dirigent schnell zu Ruf und Ehren gebracht hat, hat auch als Komponist ganz entschieden etwas zu sagen. Aus seinen Liedern spricht nicht nur allgemeine starke musikalische Begabung, sondern noch mehr: eine Persönlichkeit. Von den vorliegenden vier Gesängen ist der erste: „Mond am Tage“ künstlerisch am bedeutendsten. Andreaes sensitive Natur erschöpft, ohne sich in ängstliche und kleinliche Illustrationsmalerei zu verlieren, ohne sich am einzelnen Wort zu zersplittern, wundervoll die Gesamtstimmung der Conrad Ferdinand Meyerschen Dichtung. Dies stark impressionistisch gehaltene, harmonisch sehr reizvolle Lied genügt, um weiteren Schöpfungen des Zürcher Komponisten mit Spannung entgegenzusehen. Weniger liegt Andreae der robuste, balladeske Ton, den er in Meyers „Alte Schweizer“ anzuschlagen bemüht ist. An Stelle der Originalität steht hier übernommene Geschicklichkeit. Das gleiche gilt von dem rhythmisch allerdings selbständigeren „Schmied“, während, bis auf den sentimentalen Schluß hin, Andreaes Komposition zu Ziels „Du bist ein Kind“ wiederum die gleichen Vorzüge des ersten Liedes aufweist.

123. **Kurt Hösel:** Acht Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag: C. F. Kahnt Nachf., Leipzig.

Dankbare effektvolle Lieder, die sich nicht ausnahmslos vom Reißerischen freihalten, die aber in der Berechnung der Wirkung überaus sicher vorgehen. Wo Hösel ernster wird, wie etwa im „Waldvogel“, wird er leider zugleich auch weit weniger wirksam. Für das Ekstatische und Schwärmerische dagegen findet er leicht den entsprechenden Ausdruck. In den vornehmen Konzertsaal gehören die Lieder nicht, aber, bei passender Gelegenheit gesungen, werden sie die Hörer begeistern und den Sänger reich belohnen.

124. **Robert Dencker:** Drei Lieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. op. 1. Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin W.

Einem Opus 1 begegnet man gern mit besonderer Nachsicht. Und Robert Dencker macht uns die Nachsicht nicht schwer. Denn wenn auch in allen diesen Liedern die Spuren der Anfängerschaft, einer fast rührenden Unbeholfenheit und Unverderbtheit sich nachweisen lassen, so enthalten die Lieder doch, namentlich nach der Seite des Erfinderischen hin, so viel Hübsches und Vielversprechendes, daß man sich den Namen ihres Schöpfers schon nach diesen ersten Proben hin ad notam nehmen wird. Daß Dencker in seinen Erstlingswerken ein Gedicht von Peter Cornelius in Musik setzt, ist nicht zufällig; man gewinnt manchmal den Eindruck, daß dieser feine Lyriker es ihm angetan hat, daß er sich ihm wesensverwandt fühlt. „Ein guter Meister“, den Dencker zwar noch nicht erreicht, den er aber auch nicht sklavisch kopiert, sondern seinem Geiste nach zu erfassen sucht. Heinrich Chevalley

125. **Alexander Schwarz:** Lieder für eine Singstimme und Klavier. Verlag: Otto Junne, Leipzig.

Viel Gutes kann man dem wohl noch jungen Lyriker nicht nachrühmen. Denn nicht einmal das Satztechnische ist in seinen Liedern in Ordnung. Der Klaviersatz ist stellenweise noch recht unbeholfen, läßt die richtige Bewegungsfreiheit vermissen; denn die obere Stimme des Klaviers und die Gesangsmelodie entweder unisono oder in kümmerlichen Terzen gehen zu lassen, ist eine längst durchschaute Verlegenheitsausflucht. Selbst davon abgesehen, verdrießen mancherlei andere „mistakes“ mitunter noch mehr: dort bringen zwei melodieführende Stimmen zugleich Vorhalt und Auflösung; hier wird die Dominantseptime nach oben weitergeführt; dort klingt die Harmonieverbindung geschraubt; hier muß äußerliche Tonmalerei inneren Gefühlswert ersetzen. Doch soll nicht geleugnet werden, daß gelegentlich die musikalische Untermalung des poetischen Bildes ganz stimmungsvoll aufgefaßt ist. Allerdings nur gelegentlich. Denn die formale Anlage der Kompositionen läßt da und dort den mißverstandenen Wagner durchblicken. Kleine anmutige formale dichterische Gebilde eines Holz, Dehmel, Falke werden in einer musikdramatisch ausladenden Art auseinandergezogen und verlieren infolgedessen Liedcharakter und Formfestigkeit. Greift der Musiker schon nach einem poetischen Vorwurf, vertont er ihn noch dazu Wort für Wort, dann kann er nicht tun, was er will, kann nicht nach eigenem Gutdünken frei schalten, sondern muß vor allem, wenn er etwas Ordentliches zustande bringen will, so viel formales Feingefühl besitzen, daß er die dichterische Form zielbewußt in eine musikalische umzuwerten versteht.

126. **Julius Röntgen:** Oud-Nederlandsche Volksliederen voor eene Zangstem en Piano. op. 47. 3e, 4e Bundel (No. 25 bis 48). Uitgave van A. A. Noske, Middelburg.

Diese beiden neuen Hefte altniederländischer Volkslieder bringen wieder eine Fülle feiner volkstümlicher Lyrik. Röntgen hat Texte und Melodieen dem mehr als 700 weltliche und geistliche Lieder enthaltenden Sammelwerk „Het Oude Nederlandsche Lied“ (s'Gravenhage, Martinus Nijhoff) entnommen und die schönsten Stücke fast ausschließlich weltlichen Inhalts daraus in der vorliegenden Ausgabe für eine Singstimme und Klavierbegleitung gesetzt. Diese Bearbeitung zeichnet sich vor allem durch eine feinsinnige geschmackvolle Zurückhaltung, inniges Eingehen auf Text und Melodie und äußere Anspruchslosigkeit aus. Nicht nur der Lied-, sondern auch der Volksliedcharakter ist in dieser intimen Kunst allerorts gewahrt; in unmittelbarer schlichter Natürlichkeit sprechen diese stimmungsreichen Liedlein zum Herzen. Trotz der vielfach streng beobachteten Realstimmigkeit des Klaviersatzes hat es der Bearbeiter doch verstanden, einen reichen Vorrat erwärmenden Gefühls in die Begleitung hineinzugeheimnissen und den Kerngehalt von Wort und ursprünglicher Melodie in anmutiger und ansprechender Form mit würziger Harmonie zu umkleiden. Diesen quellfrischen reizenden Gesänglein ist vor so manchen Sammlungen blasierter „Lieder im Volkston“ entschieden der Vorzug zu geben. Stücke wie das Tanzlied à la Musette (No. 31) oder Na Osterland (No. 32) oder Zeg, Kwezelken, wilde gij dansen? (No. 40) seien als ein paar besonders reizende Stichproben hier genannt. Dr. Hugo Daffner

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

ANTWERPEN: Wagners „Siegfried“ erfreute sich an sieben bis acht Abenden eines regen Besuches; Frau Guszalewicz von Köln gastierte mit großem Erfolg als Brünnhilde. — Des Belgiers de Boeck, der schon früher Proben reichen Könnens zeigte, hier aus der Taufe gehobener Oper „Reynaert de Vos“ wurde dank einer reichen Inszenierung und getragen durch gute Darsteller eine nicht bloß auf Lokalpatriotismus zurückzuführende warme Aufnahme zuteil. Während das Interesse an Wolf-Ferraris „Neugierigen Frauen“ merklich nachgelassen hat, machte die Erstaufführung in Belgien von Kienzls „Evangelimann“ einen großen Eindruck. Die beiden Hauptrollen des Mathias und Johannes wurden durch De Vos und Herberichs vortrefflich verkörpert. A. Honigsheim

AUGSBURG: Es wird von seiten der Direktion, Karl Häusler, der Kapellmeister Bruno und Kun und des Künstlerpersonals fleißig und gewissenhaft gearbeitet. Und Arbeit gibt's genug, schon wegen des beinahe alljährigen Wechsels der Kräfte und der dadurch bedingten Dressur des neuen Ensembles, in dem sich selbstverständlich auch verschiedene erst im Anfangsstadium ihrer Laufbahn Befindliche zurechtfinden müssen. Zu den Hoffnungsvollsten der letzteren gehört der stimmlich prächtig beschlagene und schon sehr leistungsfähige Kurt Taucher, den uns bis zur Repertoirevollständigkeit das Hoftheater in München überlassen hat. Sein Florestan, Erik, Radames und zuletzt sein Stolzing können als sehr erfreulich gerühmt werden. Als Stolzing präsentierte sich Taucher in der am ersten Weihnachtstag gebotenen Vorstellung der „Meistersinger“, die überhaupt ausschließlich mit einheimischen Kräften besetzt war und ihnen zur Ehre gereichte. Eine Anzahl Gäste stellte sich bei anderen Gelegenheiten mit wechselndem Erfolg vor. Positive Erfolge erzielten u. a. Urlus als Tannhäuser und Frau Preuse-Matzenauer als Carmen. — Die gangbarsten Opern stehen in guter Abwechselung auf dem Repertoire. Daß die Konkurrentin der „Lustigen Witwe“, die „Dollarprinzessin“, auch hier wie anderswo ein Kassenstück abgibt, sei ihr mit dem Ruhme, die einzige bisherige Novität zu sein, entsprechend dankend gebucht.
Otto Hollenberg

BARMEN: Die Opernsaison ist bis jetzt durch ebensoviel Rührigkeit als Erfolg gekennzeichnet. Das Ensemble hat infolge meist glücklicher Neuverpflichtungen Stetigkeit und Schlagfertigkeit gewonnen, und man konnte sich an manchem neuen Werke erfreuen. Puccini's „Madame Butterfly“ eroberte das Publikum auch hier dank der vortrefflichen Wiedergabe der Titelrolle durch die Jugendlich-dramatische Margarete Kithan-Sommerfeld; die musikalische Leitung unter V. W. Schwarz und die Regie Rittersberg verdienten gleichfalls hohes Lob. Die letztgenannten ließen auch Goldmarks jüngstem Werke „Ein Wintermärchen“ eine sorgsame Vorbereitung zuteil werden, ohne den gleichen Erfolg erzielen zu können. In Adolf Löltgen besitzt die Bühne einen jungen strebsamen Heldentenor von vorzüglichen Mitteln, der als Siegmund, Joseph und Walther eine höchst erfreuliche Entwicklung zeigte. Der lyrische Tenor Paul Hochheim vertauscht Barmen nach dreijährigem Wirken mit Hamburg: sein José, Raoul, Pedro werden unvergeßlich bleiben. Guido Schützendorf füllt als vornehmer Darsteller und künstlerischer Sänger das Fach des ersten Bariton aus; als Don Juan, Sebastiano, Wolfram und Escamillo gewann er sich die größten Sympathieen. Zu der bewährten Hochdramatischen Maria Gärtner gesellten sich als vorzügliche Soubrette Marie Blum und mehrere begabte Anfängerinnen. In die Leitung der Oper teilt sich mit Schwarz der routinierte, umsichtige Anton Aich, während die Operette Ferdinand Drost anvertraut ist. — Von Gästen feierte man den stimmgewaltigen Soomer als Walküren-Wotan sowie den jetzt in Hamburg tätigen früheren Bassisten unserer Bühne Lattermann als Manuel, Mephisto und Sebastiano.
Dr. Gustav Ollendorff

BERLIN: Königliches Opernhaus. Zum erstenmal: „Elektra“ von Richard Strauß. — Ein Zufall spielte mir in diesen Tagen einen Brief Heinrichs von Kleist an Ludwig Tieck in die Hände: „Unaussprechlich rührend“, heißt es da, „ist mir alles, was Sie über die ‚Penthesilea‘ sagen. Es ist wahr, mein innerstes Wesen liegt darin und Sie haben es wie eine Seherin aufgefaßt: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele. Jetzt bin ich neugierig, was Sie zu dem ‚Kätchen von Heilbronn‘ sagen werden, denn das ist die Kehrseite der ‚Penthesilea‘, ihr anderer Pol, ein Wesen, das ebenso mächtig ist durch Hingebung als jene durch Handeln. Ob es bei den Forderungen, die das Publikum an die Bühne macht, gegeben werden wird, ist eine Frage, die die Zeit entscheiden muß ... Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unserer Bühne schuld, und sie sollten entweder gar nicht ins Schauspiel gehen, oder es müßten eigene Bühnen für sie, abgesondert von den Männern, errichtet werden. Ihre Anforderungen an Sittlichkeit und Moral vernichten das ganze Wesen des Dramas, und niemals hätte sich das ganze Wesen der griechischen Bühne entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären.“ So dachte Kleist, der Schöpfer der „Penthesilea“, einer Dichtung, die (um die Schlagworte unserer heutigen Moralfexe zu gebrauchen) an „Perversität“, „Blutwahnsinn“, „furchtbarer Ausartung sexueller Triebe“ usw. mehr enthält als „Salome“ und „Elektra“ zusammengenommen. Wer Eckermanns Gespräche mit Goethe kennt, weiß, daß Goethe sich dort einmal in ganz ähnlicher Weise äußert wie Kleist. Immerhin lebten beide Dichter in einer besseren Zeit als wir — sie durften wenigstens auf eine vernünftige Kunstauffassung seitens der männlichen Zuschauer rechnen. Heute dagegen sind auch die Männer bereits so unter den Sittlichkeitspantoffel geraten, daß sie unsere dramatische Kunst „entheiligt“, „beschmutzt“ glauben, wenn die dargestellten Begebenheiten und Charaktere nicht den moralischen Ansichten der unsterblichen deutschen Tante entsprechen. Aber es ist ja nicht nur das „Unsittliche“ der Vorgänge, es ist zugleich die „Fälschung“ des sophokleischen Originals durch Hofmannsthal, über die man Zeter schreit. Ich habe

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

so viel schwatzen hören über die absolute „Reinheit“ und „Erhabenheit“ der griechischen Dichtung, daß ich vermuten muß, die meisten unserer Lobredner der Antike kennen diese nur vom Hörensagen und würden sich gewaltig wundern, wenn man ihnen die ganzen Scheußlichkeiten und Roheiten (ich zitiere nur) der Stoffwelt jener Alten vorrechnete. Und gefälscht nennt man Hofmannsthals Dichtung? Wohl — dann aber müssen diese Verfechter philologischer Treue auch konsequent sein und Grillparzers „Medea“, Goethes „Iphigenie“ ebenfalls als Fälschungen erkennen und ablehnen. (Ich greife hier nur ein paar markante Fälle heraus — die Literaturgeschichte aller Zeiten bietet unzählige andere Beispiele. Nahezu der ganze Shakespeare würde auf diese Weise literarisch unmöglich gemacht, denn die Mehrzahl seiner Dramen sind freie Umarbeitungen.) Es ist mir leider nicht der Raum gegeben, an dieser Stelle die Partitur des Straußschen Werkes ausführlich zu charakterisieren. Ich würde sonst zu begründen versuchen, daß ich nicht nur die Hofmannsthalsche Dichtung, sondern auch deren musikalische Einkleidung weit höher schätze als dies seitens der Mehrzahl der Beurteiler und des größeren Teiles des Publikums geschieht. Ich finde gerade in der „Elektra“ jene Einheitlichkeit des Stiles, jene Übereinstimmung von Gewolltem und Erreichtem, die ich in der „Salome“ streckenweise (besonders in den Jochanaan-Szenen und in dem — angeblich „erlösenden“ — Schluß) vermisse. Ich bewundere hier eine weit strengere, größere Art der Linienführung, einen unvergleichlich tieferen Ernst in dem Erfassen der ganzen Aufgabe und ein noch gereifteres Können. Fast möchte ich sagen: ich freue mich, daß der äußere Erfolg des Werkes hinter dem der „Salome“ zurückbleibt. Ich will auch keineswegs behaupten, daß dieses Verhältnis sich in Zukunft zugunsten der „Elektra“ verschieben wird. Es gibt Schöpfungen, die nie — auch wenn sie noch so oft aufgeführt und angepriesen werden — festen Fuß auf der Bühne zu fassen vermögen. Wir schätzen sie deswegen nicht geringer. Vielleicht gehört „Elektra“ zu ihnen. Die außergewöhnliche zeitliche Dauer der Aufführung ist eine gefährliche Klippe. Ob wir uns daran gewöhnen werden, ebenso wie an die einst so vielgetadelte Breite der Wagnerschen Dramen? Eine zweite, ebenso bedeutsame Schwierigkeit liegt in den horrenden Anforderungen, die Strauß an die Vertreterin der Titelpartie stellt. Weder in Dresden noch in Berlin hat mir die — wenig beneidenswerte — Künstlerin zugesagt, der man die Elektra-Partie zugeteilt hatte. Frau Plaichinger insbesondere war stimmlich wie darstellerisch, mit Ausnahme weniger Momente, sehr matt, gänzlich ohne das Wilde, Tigerhafte, Mänadische, das der Elektra wesentlich ist. Besser bewährte sich Frl. Rose als Chrysothemis, während Frau Götze als Klytämnestra sowohl hinsichtlich der Deutlichkeit ihrer Deklamation wie der scharfen darstellerischen Charakteristik und musikalischen Sicherheit zweifellos die imposanteste solistische Leistung bot. In den weniger bedeutenden Männerrollen betätigten sich die Herren Grüning (Ägisth) und Bischoff (Orest), dieser, ohne die vornehme Ruhe, die tragische Größe des Dresdeners Perron zu erreichen. Die Regie war zuweilen übermäßig aufgeregt und aufdringlich; um so glanzvoller hielt sich das Orchester unter Leo Blech. Ich stehe nicht an, diese prachtvolle Leistung für die vollendetste Reproduktion der Partitur zu halten, die ich mir vorstellen kann. Obwohl der seit der Erstaufführung der „Salome“ an der Orchesterbrüstung angebrachte Schalldeckel entfernt war, obwohl der Klang frischer, farbiger war als in Dresden, wo ich mehrfach den Eindruck einer künstlichen Abdämpfung empfing, dominierte das Orchester doch nur da, wo dieses Ziel vom Komponisten fraglos bezweckt war. Der äußere Erfolg der Aufführung übertraf den in Dresden an Lebhaftigkeit — trotzdem glaube ich nicht an die Nachhaltigkeit der Wirkung auf die Masse. Immerhin wurde Strauß nebst seinen Künstlern sehr gefeiert. — Über eine Pseudo-Novität der Komischen Oper: „Lazuli“, burleske Oper von Emanuel Chabrier, möchte ich nur kurz berichten. Das Stück, das bereits vor vielen Jahren seine Erstaufführung erlebte, ist eigentlich nur ein Karnevalsulk, der textlich gar zu ermüdend gedehnt und musikalisch nur dürftig ausgestattet ist. Selten wird das Possen-Niveau überschritten, nur gelegentlich finden sich knapp bemessene Ansätze zu gefälligen komischen Charakteristiken. Das relativ Beste war (neben der hübschen, originellen Ausstattung) die Darstellung. Als Lazuli bewährte sich Mary Hagen als flotte, temperamentvolle Operettensängerin mit achtbarem gesanglichen Können. Ihr zur Seite standen in den Hauptrollen der bestens bekannte Ludwig Mantler und Peter Kreuder, ein Tenorbuffo von hervorragender, zukunftverheißender Begabung.

Paul Bekker

BRAUNSCHWEIG: Gastspiele füllten den ganzen Dezember aus. Für das jugendlich-dramatische Fach erschien als letzte Bewerberin Bertha Murska-Reichenberg, genügte aber nicht; die bei weitem beste war Margarete Elb-Magdeburg, die für das nächstfolgende Jahr verpflichtet wurde, weil Frl. Lautenbacher bis dahin bleibt. Um die Erbschaft der hochdramatischen Sängerin Melanie Kurt bewarben sich Elisabeth Schumann-Bremen als Brünnhilde („Siegfried“), Gabriele Englerth-Bern als Selika und Santuzza, Mathilde Dennery-Köln als Senta und Valentine. Frl. Englerth errang einen glänzenden Sieg und tritt nächsten Sommer hier ein. Einen großen Erfolg hatte auch Robert Schirmer-Dortmund als Titelheld in „Siegfried“. „Die Bohême“ von Puccini hält sich dank der vorzüglichen Leistungen der Damen Kortmann und Roeder, sowie der Herren Cronberger, Spies, Greis und Jellouschegg dauernd im Spielplan.

Ernst Stier

BREMEN: Im Vordergrunde des Interesses standen in den letzten Wochen an Neueinstudierungen „Die Bohême“ von Puccini, Wagners „Walküre“ und Humperdincks „Hänsel und Gretel“. Die Oper des Italieners, die seit 13 Jahren hier nicht gegeben wurde, fand diesmal eine etwas freundlichere Aufnahme als früher. Und das verdiente sie auch. Wenn das Werk trotzdem bald wieder vom Spielplan verschwinden wird, so liegt das in der Hauptsache wohl

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

an der Handlung; das Textbuch läßt ja viel zu wünschen übrig. Das Künstlerquartett wurde von Karl Baum (Rudolf), Richard Kuhlmann (Marcel), Karl Rittmann (Schaunard) und Karl Mang (Collin) flott und freudig gegeben. Clara Rödiger, eine sehr wertvolle Kraft unseres Opernensembles, charakterisierte die sentimentale, kränkelnde Mimi fein, und Olga Burchard-Hubenia war eine kecke Musette. Die Oper, von Egon Pollak geleitet, hatte durch den Oberregisseur Gustav Burchard eine geschmackvolle Inszenierung erfahren. — Unter den Opernvorstellungen des letzten Monats sind in erster Linie die Aufführungen von Wagners Musikdramen zu erwähnen; man gab ungekürzt „Die Meistersinger", „Die Walküre", „Tristan und Isolde", und zwar jedes Werk zweimal. Das ist recht erfreulich, um so mehr, als die Darbietungen sich auf achtunggebietender Höhe hielten. Mit Erich Hunolds Hans Sachs darf man sehr zufrieden sein, Karl Baum war ein sympathischer, stimmlich ausgezeichneter Stolzing, Karl Mang sang den Pogner mit schönem, warmem Ton, und auch Leo Ziegler machte als David seine Sache gut. Über das Evchen von Olga Burchard-Hubenia brauche ich kein Wort mehr zu verlieren. Neu war Anna Kettners Magdalena; die intelligente Sängerin erwies sich auch hier als tüchtige Kraft unseres Opernensembles. — Als gediegene Festvorstellung am 27. Januar bot die Direktion „Figaros Hochzeit" mit den Damen Hubenia (Gräfin), Clara Rödiger (Cherubin), Therese Müller-Reichel (Susanne) und Richard Kuhlmann (Almaviva) in den Hauptrollen. — Den 100. Geburtstag Mendelssohns feierte das Theater am 3. Februar in würdiger Weise. Vom Oberregisseur Gustav Burchard waren die Szenen der Elfen aus Shakespeare's „Sommernachtstraum" zu einem Festspiel: „Oberon und Titania" erweitert, das Einlagen Mendelssohnscher Lieder brachte und von Felix Lederer dirigiert wurde. Dann folgte das einaktige, wenig dramatische Liederspiel: „Heimkehr aus der Fremde", das der Meister zur silbernen Hochzeit seiner Eltern komponiert hat. Der Dirigent war Dr. Ernst Jokl. Und den Schluß des Abends bildete das Finale des ersten Akts der unvollendeten „Lorelei" unter Egon Pollaks Leitung. Die Titelrolle sang Carolyn Ortmann. — Bislang warteten wir vergebens auf die erste Opernnovität. Nach der jetzt erfolgten Genesung des Direktors Hubert Reusch wird als erste Neuheit „Madame Butterfly" von Puccini erscheinen. Prof. Vopel

BRESLAU: Eine wirklich bemerkenswerte Aufführung von „Tristan und Isolde" geriet jüngst unserer Oper, eine Aufführung, die jeder ersten Bühne hohe Ehre gemacht hätte. Frau Rabl- von Kriesten, die vor zwei Jahren auf ihre Isolde hin bei uns engagiert wurde, hat sich seither in rastlosem Streben die herrliche Gestalt völlig zu eigen gemacht. Sie darf sich jetzt füglich in die vorderste Reihe der deutschen Isolde-Sängerinnen stellen. Gleiche Fortschritte hat Herr Trostorff in der geistigen Beherrschung des Liebeshelden zu verzeichnen. Sein gewaltiger, dunkler Tenor ist eine ideale Tristan-Stimme. Als Dritter im schönen Bunde ist Wittekopfs prachtvoller Marke zu rühmen. Brangäne und Kurwenal sind bei Frl. Neisch und Herrn Beeg trefflich aufgehoben. Unser wackeres Orchester, das mitten im Drang eines anspruchsvollen Spielplans eine makellose Interpretation der „Tristan"-Partitur zustande bringt, verdient höchstes Lob. Julius Prüwer gab mit der völlig strichfreien Aufführung die beste Antwort auf die mit allerhand Scheingründen belegte Wagner-Verstümmelungs-Theorie des Wiener Hofoperndirektors. Das Publikum, auf dessen Aufnahmefähigkeit die Strichfreunde angeblich so starke Rücksicht nehmen müssen, bejubelte den ungekürzten „Tristan", wie es noch keinen gekürzten bejubelt hat. — Als erste Novität der Spielzeit wurde Karl Goldmarks „Wintermärchen" vorgeführt. Der gewaltsamen Shakespeare-Bearbeitung Willners mit ihrem schrecklichen Libretto-Deutsch konnte ich keinen Geschmack abgewinnen. Dem greisen Komponisten ist ein von Trivialitäten nicht ganz freier, aber amüsanter und graziöser zweiter Akt gelungen. Für das Pathos der Leontes-Tragödie fehlt ihm dagegen die rechte, dramatische Kraft, insbesondere die Kunst einer natürlichen, freien Deklamation. Nur die Schlußszene — Hermiones Rückkehr zum Leben — löst eine Wirkung aus, die des Shakespeare'schen Vorwurfs würdig ist. Goldmark darf sich bei Kapellmeister Prüwer für eine schlackenfreie Wiedergabe seines Alterswerkes bedanken. Frau Rabl- von Kriesten (Hermione), Herr Trostorff (Leontes), Frau Mac Grew (Perdita), Herr Siewert (Florizel), Herr Beeg (Polixenes), Herr Schauer (alter Schäfer) widmeten sich hingebend den überaus anspruchsvollen, aber nicht ebenso dankbaren Hauptpartieen. Der äußere Erfolg des Abends war groß. Ob er vorhalten wird, bleibt abzuwarten. — Zwischen diese Großtaten unserer Oper schieben sich nach wie vor viel weniger erfreuliche Engagements-Gastspiele. Tenöre, Soubretten, Koloratursängerinnen kommen und gehen ohne Unterlaß, aber keiner von all den Fremdlingen erregte bisher die Sehnsucht, daß er sich dauernd bei uns niederlasse.
Dr. Erich Freund

BRÜNN: Unsere Oper, die jahrelang große pekuniäre Opfer forderte, ohne entsprechende künstlerische und materielle Erfolge zu erzielen, hat in dieser Saison einen bemerkenswerten Aufschwung genommen, der wohl hauptsächlich auf das Engagement einer vorzüglichen hochdramatischen Sängerin, Marie Dopler, und des stimmbegabten jugendlichen Heldentenors Ekert zurückzuführen ist. Als Gäste erschienen Leo Slezak, die Damen Hilgermann (Wien) und Morena (München). Als Novität befindet sich die Oper „Der Traum" (nach Grillparzers „Der Traum ein Leben") des heimischen Komponisten J. G. Mraczek in Vorbereitung.
S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Erste Aufführung am Monnaie-Theater von „Monna Vanna", Drama in drei Akten von Maurice Maeterlinck, Musik von Henri Février. — Die Handlung darf als bekannt vorausgesetzt werden, zumal in Deutschland, wo das Maeterlinck'sche Stück über die meisten Bühnen gegangen ist. Der vierte Akt, in dem Monna in den Kerker geht und mit Prinzivalle flieht, ist mit Erlaubnis des Komponisten nach der Hauptprobe gestrichen worden. Die leidenschaftliche, an großen Schönheiten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

reiche Handlung wäre wert gewesen, von einem genialen Musiker vertont zu werden. Doch die Genies lassen sich nicht hervorzaubern, und Février ist kein „Großer" im Reiche der Töne, wohl aber ein achtenswerter Komponist, der gute, wohlklingende, melodiöse Musik schreibt. So hätte er besser getan, sich nicht ein Textbuch, das über seine Fähigkeiten hinausgeht, zu wählen. Man fühlt zu sehr das Übergewicht des Dichters, dem sich der Komponist nur ängstlich anschmiegt. Die Aufführung ist erstklassig. Namentlich der Guido des Herrn Bourbon ist eine Glanzleistung. Doch auch Monna (Mme. Pacary) und Prinzivalle (Verdier) sind vorzüglich. Orchester unter Dupuis wie immer sehr gut, desgleichen Inszenierung.

Felix Welcker

BUDAPEST: Die künstlerische Tätigkeit an der königlich ungarischen Oper wurde kürzlich für einen Tag durch einen in der Geschichte des Theaters vereinzelt dastehenden Inzidenzfall gestört. In dem Lohnkampfe, den Orchester und Chor seit Jahren für die Erhöhung ihrer Bezüge führen, war den Körperschaften schon für das verflossene Jahr ein Teuerungsbeitrag bewilligt worden, der jedoch auch in den ersten Tagen des laufenden Jahres noch nicht flüssig gemacht wurde. Das Chorpersonal, mehr als 80 Herren und Damen, stellte nun der Direktion ein kurzfristiges Ultimatum von knapp einem Tag und drohte mit dem Streik. Unterrichtsminister Graf Apponyi wahrte die Autorität des Staates und forderte erst die Rückziehung des Ultimatums, ehe er sich in Unterhandlungen einließ. Das Chorpersonal beharrte auf seinem Standpunkt. Direktor Mészáros, der sich selbst für die Bewilligung der Zulage einsetzte — die für das gesamte Personal eine Erhöhung des Budgets um 100000 K. bedeutet! — ließ sich gleichwohl durch den Terrorismus nicht einschüchtern, entschloß sich, die bedrohte „Carmen"-Aufführung ohne Mitwirkung des Chores abzuhalten und das Repertoire einer Woche aus chorfreien Opern aufzustellen. Die sonderbare Vorstellung, die von Kapellmeister Márkus sehr geschickt zusammengestrichen war, wurde vom Publikum, das in diesem Falle dem energischen Vorgehen der Direktion durchwegs zustimmte, mit heiterem Wohlwollen aufgenommen, und da die Hauptpartieen durch Frau Szamosi und die Herren Környei und Szemere vortrefflich besetzt waren, gab es im Laufe des Abends zahllose, fast demonstrativstürmische Hervorrufe. Tags darauf wurde der Streik durch gegenseitiges loyales Entgegenkommen beigelegt. — Unter den künstlerischen Ereignissen der letzten Wochen steht eine auf durchaus lobenswerter künstlerischer Höhe stehende Aufführung des „Ring" (Brünnhilde: Frau Vasquez und Frau Flatt, Sieglinde: Frau Vasquez, Siegmund: Herr Anthes, Siegfried: Burrian und Anthes, Wotan: die Herren Erdös Váradi und Szemere) an erster Stelle. Das Gastspiel Burrians brachte eine Reprise von „Tristan", jenes von Frau Svärdström ein Auftreten der genialen Künstlerin als Elsa, eine Gestaltung von faszinierendem Reiz namentlich der geistvollen psychologischen Beleuchtung. Nach einem halbjährigen Studienurlaub in Paris stellte sich unsere Koloraturdiva Frau Sándor mit einer virtuosen Reprise ihrer Lakmé wieder in den Dienst des Theaters.

Dr. Béla Diósy

DESSAU: Im Spielplan der Hofoper herrschte in den ersten drei Monaten der heurigen Spielzeit eine bedenkliche Stagnation. Neu einstudiert erschien nur „Die weiße Dame". In Vorbereitung befindet sich Otto Taubmanns Chordrama „Sängerweihe", das in nächster Zeit herauskommen dürfte. Ernst Hamann

DORTMUND: Immer mehr zeigt sich, daß unter Direktor Hofmann unsere Oper bei guter Vorbereitung und zweckentsprechender Besetzung hohe Ansprüche erfüllen kann. Szene, Gesang und Orchester rufen künstlerische Gesamteindrücke hervor, die von harmonisch gereiften Kräften getragen werden, wie sie z. B. in Schirmer, Stury, Barck, Wildbrunn, Reisinger, Gritzbach, Scherer, ferner in den Damen Wehrenfennig, Becker, Daniela, Fuchs, Singer, Dölitscher sich verkörpern. Erlebten so die Opern unserer alten und neueren Meister recht genußreiche und kritikfeste Aufführungen, so waren auch manche Neuheiten einstudiert. Von diesen interessierte Zöllners „Versunkene Glocke". Cornelius' „Gunlöd" hatte in der von Baußnernschen musikdramatischen Bearbeitung und Ergänzung einen Achtungserfolg, d'Albert's „Tiefland" dagegen hinterließ mit Wildbrunn als Pedro, Wehrenfennig als Martha und Stury als Sebastiano einen außerordentlichen, bei jeder Wiederholung sich steigernden Eindruck.

Heinrich Bülle

DRESDEN: Die Richard-Strauß-Woche, die mit außerordentlichen Anstrengungen in der Hofoper vorbereitet worden war, wurde nach der Uraufführung der „Elektra" mit „Salome" fortgesetzt, wobei der gefeierte Komponist selbst den Taktstock führte. Als Dirigent interessierte Strauß lebhaft, da er weniger auf die Bühne achtet als vielmehr im Orchester schwelgt und zahlreiche Partieen des Werkes in ein ganz neues Licht zu rücken wußte. Ist Schuch der Dirigent der großen eleganten Linie, der sich vor allem auf das Herausarbeiten hinreißender Steigerungen versteht, so liebt Strauß die Verbreiterungen und bringt vor allem die Einzeleffekte zur beabsichtigten Wirkung. Jedenfalls hat „Salome" infolge der zwingenden Stimmungskraft dieser Musik wieder einen sehr starken Eindruck hinterlassen. In der Titelrolle bot Aïno Ackté, die deutsch sang, eine gesanglich zwar nicht ganz zureichende, dafür aber in der Darstellung um so vollendetere Leistung; besonders gestaltete sie den Tanz der sieben Schleier zu einer raffinierten Betörungsszene für Herodes. Diesen gab Herr Sembach mit gutem Gelingen; neu war auch die Besetzung der Rolle des syrischen Hauptmanns mit Herrn Soot, der sich seiner schwierigen Aufgabe mit Erfolg entledigte. Am dritten Tage ging „Feuersnot" in Szene, über deren Neueinstudierung ich unlängst schon berichtet habe. Das Haus war an diesem Abend nur halb gefüllt, was im Interesse derer zu bedauern war, die im Anschlusse an den Einakter die „Sinfonia domestica" unter des Komponisten eigener Leitung hätten hören können. Das war — offen sei's gesagt — die weitaus genußreichste Nummer der ganzen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Strauß-Woche, und mit Recht nahm danach der Beifall, an dem Strauß bereitwillig die Königliche Kapelle teilnehmen ließ, stürmischen Charakter an. Am Donnerstag, den 28. Januar, folgte nochmals „Elektra". Mein Urteil über das Werk selbst kann ich auch nach näherer Bekanntschaft nicht ändern; die Aufführung war dadurch bemerkenswert, daß die Partie der Klytämnestra an Stelle der erkrankten Frau Schumann-Heink Frl. v. Chavanne übernommen hatte. Ohne ihrer großen Vorgängerin an Kraft der Stimme und suggestiver Gewalt der Darstellung zu gleichen, bot sie doch in Gesang und Spiel eine sehr anerkennenswerte Leistung. Neben ihr standen wieder Frau Krull und Frl. Siems, sowie die Herren Perron und Sembach in erster Linie. Das Haus war fast in Premierenstimmung, so daß die Darsteller nebst dem Komponisten und dem Dirigenten Ernst v. Schuch vielmals dankend erscheinen konnten und der Zyklus mit einem vollen Erfolge abschloß. Dieser war gewiß redlich verdient, denn dem Schaffen eines Strauß kann man selbst da, wo man anderer Meinung ist als er, Hochachtung nicht versagen, und was die Dresdener Hofoper mit dieser Strauß-Woche geleistet hat, ist jedenfalls aller Bewunderung wert. Beim Rückblick auf diese vier Abende, die für Richard Strauß eine Wertschätzung bedeuteten, wie sie an derselben Stelle außer Richard Wagner noch kein anderer Tonsetzer gefunden hat, muß man die Frage aufwerfen, ob die Straußsche Musik in der Tat Kraft und Fülle genug besitzt, um an vier Tagen uns zu fesseln ohne zu ermüden. Meiner Überzeugung nach wäre diese Frage dann zu bejahen gewesen, wenn man die dramatischen Arbeiten des Tonsetzers nicht so sehr in den Vordergrund gestellt hätte, sondern den Symphoniker und vor allem den Liederkomponisten Strauß mehr zu Worte hätte kommen lassen. Vier Einakterabende aber hintereinander sind entschieden zu viel, und ich glaube kaum, daß für eine Wiederholung des Zyklus in dieser Form sich in absehbarer Zeit ein Publikum finden wird, nachdem die Sensation der „Elektra" inzwischen verblaßt ist und ihre hinter „Salome" weit zurückstehende Zugkraft sich ziemlich rasch herausgestellt hat. Daß aber unsere Hofoper mit diesem Zyklus eine künstlerische Tat vollbracht und die Augen der ganzen Musikwelt wieder einmal auf Dresden als glänzende Kunststätte gelenkt hat, das sei der Theaterleitung auch in diesen Blättern gern und freudig bezeugt. F. A. Geißler

ELBERFELD: Der Spielplan brachte im weiteren Fortgange der Saison „Hänsel und Gretel", „Zauberflöte", „Jüdin", „Freischütz", „Mamzelle Nitouche", an Gästen Elisabeth Boehm-van Endert, die als Elsa und Margarete ebenso innig und lieblich sang wie spielte, während die Stimmriesin Ernestine Schumann-Heink als Fides durch ihre große gesangliche und darstellerische Kunst einen seltenen Genuß bot. An Stelle des ausgeschiedenen Heldentenors Louis Arens hat unsere Bühne in Dr. Richard Banasch einen vollwertigen Ersatz gefunden, einen intelligenten Künstler, der zu charakterisieren und vornehmlich als Darsteller zu interessieren weiß. Das ließ besonders sein Loge, Siegmund und Siegfried erkennen. Eine bessere „Nibelungenring"-Aufführung nur mit ihrem eigenen Künstlermaterial, ohne Gäste, zu bieten, als die unsrige, dürfte kaum eine andere Provinzialbühne imstande sein. Puccini's schwierige, farbenreiche, durch Georg Thoelke stimmungsvoll inszenierte „Bohème" hatte mit Richard Banasch und Vali von der Osten in den Hauptpartieen (Rudolf und Mimi) schönen Erfolg. Donizetti's „Lucia von Lammermoor" fand in der von Freiherrn August von der Heydt gestifteten prächtigen dekorativen Neuausstattung freundliche Aufnahme. Ferdinand Schemensky

ESSEN: Vom Theater ist diesmal nicht viel zu sagen. Webers „Drei Pintos" in der Bearbeitung von Gustav Mahler wurden sehr beifällig aufgenommen, und Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt" weckte in flotter Aufführung viel Heiterkeit. Im übrigen: „Tiefland". Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: „Der tapfere Soldat" passierte jüngst auch hier ein, hatte vorzüglichen Erfolg und wird sich unzweifelhaft eine gute Weile in dem neueroberten Wirkungskreis behaupten. Sein Urbild, Bernhard Shaw's „Helden", charakterisierte sich bereits als gesprochene Operette; die liebenswürdige, in diesem Fall mitunter bis zum Ungewöhnlichen sich erhebende musikalische Erfindergabe von Oskar Straus hat hier wirklich einmal einem dramatischen Capriccio erst die rechten Wege gewiesen. Für eine sehr ansprechende, muntere Wiedergabe sorgen die Damen Sellin, Doninger und Wellig, die Herren Wirl, Schramm u. a., Kapellmeister Neumann und Regisseur Korschen. — Frankfurt war die zweite Stadt, die Richard Strauß' „Elektra" hörte. Es hat sich gezeigt, daß es hier weder an Kräften noch am Willen fehlt, das raffiniert schwierige Werk auszurichten. Wir haben in Paula Doenges eine Primadonna, die sich vor den gefährlichsten Stellen der Titelrolle nicht zu scheuen braucht, auch hin und wieder einige zu grelle Effekte weise zu lindern versteht. Frau Hensel-Schweitzer als Chrysothemis, Braun und Thyssen in den Männerrollen erfüllten ihre Aufgaben ebenfalls mit dem besten Erfolg, und fast durchweg gut fand sich auch Frl. Sengern, die für unsere gegenwärtig erkrankte Altistin Frl. Schroeder aushilft, in die Partie der Klytämnestra. Hohe Anerkennung gebührt der glänzenden Leistung des Orchesters und seiner Führung durch Dr. Rottenberg; die äußere Ausstattung unterstützte die Gesamtwirkung mit einigen sehr packenden Arrangements, wie z. B. beim Opferzuge. Äußerlich nahm sich denn auch der Erfolg der Erstaufführung groß aus; einige Mißfallensäußerungen aber, die aus dem Schlußapplaus herauszuhören waren, und andere Anzeichen sprechen doch dafür, daß der Eindruck des Werks hinter den hohen Erwartungen zurückgeblieben ist, daß man neben dem ungemilderten Düster der Handlung namentlich den Umstand peinlich empfindet, daß das Wort fast allenthalben vom Ton an die Wand gedrückt wird. Das Wort aber ist der Herr des musikalischen Dramas, der Ton nur sein Diener; diesen Leitsatz des „ersten Richard" hat uns „Richard II." (nach H. v. Bülow Richard III., „denn einen zweiten gibt es nicht")

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

mit seinem gesamten Bühnenschaffen noch nicht widerlegen können. Hans Pfeilschmidt

GENF: Der jetzige Theaterdirektor, Constantin Bruni, ist zugleich ein guter Musiker und Orchesterdirigent; er leitete persönlich die Aufführung der „Louise“ von Charpentier, an Stelle des Theaterkapellmeisters Kamm. Die Aufführung ließ nichts zu wünschen übrig. — Als Novität ist zu verzeichnen: „Le Paradies de Mahomet“, Operette in drei Akten, von Henri Blondeau, Musik von Robert Planquette, ergänzt von L. Ganne. In Aussicht stehen die Neueinstudierungen des „Wilhelm Tell“ von Rossini und der „Weißen Dame“ von Boïeldieu. Prof. H. Kling

GRAZ: Der Spielplan zog seine Anziehungskraft aus zwei Neuheiten der Jüngstvergangenheit: zuerst aus d'Albert's „Tiefland“, das mit Claaßen, Beck (Pedro), Theo Werner (Sebastiano) und Jenny Korb (Marta) unter Kapellmeister Selberg ungefähr ein Dutzend Aufführungen erreichte. In viel kürzerer Zeit wurde dieselbe Zahl von der zweiten Neuheit erreicht, von Puccini's „Madame Butterfly“. Und dies erstens dank einer vielfach reizvollen Cho-cho-san (Carola Jovanovich), mit der sich Else Bengell (Suzuki), Vernon Stiles — ein geborener Amerikaner — (Linkerton) und Svanfeldt (Konsul) zur Harmonie eines Ensembles vereinigten; zweitens dank einer faszinierenden japanischen Ausstattung, drittens dank dem einfallsreichen, theaterklugen Puccini, dessen Musik so viel herzlichen Anteil an den Personen nimmt und den künstlerisch geklärten Verismus darstellt. Kapellmeister Groß hat sie charaktervoll dargestellt. Die nächste Neuheit ist der Pariser „Tannhäuser“. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Erkrankungen und andere Ursachen bestimmen den Opernspielplan in einer recht unerfreulichen Weise. Außer einer „Walküre“-Aufführung mit dem stimmlich und gesanglich hervorragenden Walter Soomer als Gast in der Partie Wotans — nur Max Birkholz konnte als Hunding durch ähnliche Klangfülle imposante Wirkungen erzielen — ist nichts Nennenswertes herausgebracht worden. Daß die Operette in auffälliger Weise bevorzugt wird, bedauern alle Kunstfreunde. Martin Frey

HAMBURG: Die Oper hat sich mit ziemlicher Verspätung zu der Aufführung von Puccini's recht minderwertiger, ihre Effekte mit den allerbilligsten Mitteln bestreitenden „Madame Butterfly“ aufgeschwungen. Daß die Oper hier sowohl wie überall eine leidlich freundliche Aufnahme fand und sogar bis zu einem gewissen Grade der Kasse wohltätige Dienste erweist, liegt vor allem daran, daß es stets und überall für eine blutrünstige, krasse Vorstadtbühnendramatik ein Publikum gibt und zum andern daran, daß die Titelrolle wenigstens eine dankbare Aufgabe für eine Sängerin und Darstellerin von Talent bietet. Bei uns hat sich Bella Alten mit der Butterfly eine Position geradezu erst erobert, die zu erkämpfen ihr bis dahin nicht gelingen wollte. Für die Ausstattung des Werkes hatte man recht splendid einen etwas tieferen Griff in den Beutel getan, und für die musikalische Aufmachung hatte nach Kräften Gustav Brecher Sorge getragen. — Unser neuer Opernoberregisseur, Hermann Gura, hat sein Amt angetreten. Vorläufig nur als Gast mit einer Inszenierung von Mozarts „Figaro“ nach Münchner Art, d. h. also unter Einführung der von Mozart herstammenden Rezitative und unter Benutzung der Levischen Übersetzung. Außerdem hatte man auf Brechers Anregung für den letzten Akt noch von Beaumarchais die Gerichtsszene übernommen, die Gustav Mahler musikalisch bearbeitet hat. Die Aufführung, in allen Teilen sehr sorglich vorbereitet, von großer Disziplin auf der Bühne und von feinstem Stilgefühl im Orchester, machte im allgemeinen einen vorzüglichen Eindruck. Allerdings war es nicht gelungen, für alle Solopartieen eine entsprechende Besetzung zu beschaffen. Gegen die Leistungen, wie sie Edyth Walker als Gräfin, Frau Hindermann als Susanne und allenfalls noch Lohfing als Figaro zu vergeben hatten, fielen die Darstellungen der Partieen des Grafen und des Cherubim sowie zahlreicher Nebenfiguren doch recht erheblich ab. — Einmal hintereinander wurde eine Novität „Ib und Christinchen“ von Franco Leoni gegeben. — Die Oper steht im Zeichen der „Elektra“-Proben, die eine regere Tätigkeit innerhalb des Repertoires fast ausschließen. Da zudem Edith Walker in den letzten Wochen mehrfach außerhalb Hamburgs gastierte, waren wir hier auf schmale Kost gesetzt. Einige Gelegenheits- oder Verlegenheits-Gastspiele brachten von auswärts etliche Bewerber mit höchst zweifelhaften Aussichten an unsere Bühne. Heinrich Chevalley

HANNOVER: In der Königlichen Oper gastierte Anfang Dezember Frau Schumann-Heink als Fides in Meyerbeers „Prophet“. Als solche bot sie, deren Hauptfeld die Bühne ist, eine bei weitem glücklichere Leistung denn als Konzertsängerin (s. Konzertbericht). Ihre gesanglich und darstellerisch gleich bedeutende Fides fand in den Herren Gröbke (Titelrolle) und Kronen (Obertal), sowie in Gabriele Müller (Berta) ihr durchaus ebenbürtige Vertreter der genannten Rollen. Ende November ging der „Ring“ ungekürzt innerhalb einer Woche in Szene. Neben unseren heimischen Vertretern der Hauptrollen — den Damen Rüsche-Endorf, Kappel und Burchhardt, sowie den Herren Gröbke, Kronen, Moest, Raboth und Hummelshein — interessierten die aushilfsweise hier auftretende Frau Hensel-Schweitzer als Sieglinde und Herr Schmid als Alberich in hohem Grade. L. Wuthmann

KÖLN: Durch eine nichts weniger als alltägliche künstlerische Tat hat Otto Lohse weite hiesige und auswärtige Kreise erfreut, indem er Wagners Nibelungen-Tetralogie innerhalb vier unmittelbar folgender Tage im glänzendsten Stile zur Aufführung brachte. Diese Probe auf die Leistungsfähigkeit unseres Musikdramen-Apparats war nach jeder Richtung vom schönsten Erfolge gelohnt. — Obschon im Opernhause das Baritonfach auch ohne Clarence Whitehill, der sich zumal als Wotan und in den verschiedenen exotischen Figuren besonders auszeichnet, vollkommen ausreichend, ja gut besetzt ist, sucht die Opernleitung für den mit Schluß der Spielzeit ausscheidenden Künstler einen seiner Eigenart halbwegs entsprechenden Ersatzmann. Ein solcher hat sich in den beiden jüngst auf-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

getretenen Sängern Karl Hassenkamp und Adolf Fuchs keineswegs erkennen lassen, und weitere Debüts stehen bevor. — Das Ereignis der letzten Woche im Opernhause war die glänzend herausgebrachte Puccini'sche „Madame Butterfly". Warum hat die kleine Japanerin Dscho-dscho-san, der so garnichts Schmetterlingshaftes nachzusagen ist, nur diesen häßlich klingenden englischen Namen bekommen? Na, man vergißt ja den Namen über der Erscheinung, und hier hat sich die melodieumgaukelte, buntschillernde, rührende Moritura aufs vorteilhafteste eingeführt. Max Martersteig hat die Oper wundervoll ausgestattet und Otto Lohse erwarb sich durch seine hinreißende, in der Detailmalerei außerordentlich feine Dirigentenkunst alles Anrecht auf Puccini's Dankbarkeit. In dem trefflichen Ensemble schuf vorweg Frida Felser mit ihrer nach jeder künstlerischen Richtung hochstehenden Dscho-dscho-san eine prächtige Leistung. Paul Hiller

KÖNIGSBERG: An der hiesigen Oper wird unleugbar fleißig gearbeitet. Der Erfolg entspricht musikalisch der aufgewandten Mühe, und auch im Szenischen sind neuerdings Fortschritte zu verzeichnen. Die erste Hälfte des Winters brachte, wie mir berichtet wird, zum größeren Teil gelungene Aufführungen des „Fliegenden Holländer", des „Tannhäuser", des „Lohengrin", der „Walküre", des „Siegfried" und der „Götterdämmerung"; von nichtwagnerschen Werken des „Figaro", der „Lustigen Weiber", von „Hoffmanns Erzählungen", des „Troubadour", der „Margarete" und des unzertrennlichen Paares „Cavalleria-Bajazzi": also Jedem etwas. Als glänzender Abschluß kommt dazu die sehr beifällig aufgenommene Premiere von „Tiefland" mit Frl. Stoll, den Herren Bürger und Mergelkamp in den Hauptrollen und Herrn Frommer am Dirigentenpult; eine Aufführung, die mir als die beste des Vierteljahres bezeichnet wird. Das neue Jahr brachte kurz darauf eine weitere Premiere. „Robert und Bertram" heißt die neue „burleske Oper" und ist von dem hiesigen Komponisten Otto Fiebach. Dem Stücke wird ansprechende Melodik und gediegene Arbeit in den Ensembles nachgerühmt. Einer hübschen Neueinstudierung des „Don Juan" mit Herrn Mergelkamp in der Titelrolle folgten aufs stärkste applaudierte Gastspiele von Franceschina Prevosti als Violetta, Carmen und Rosine im „Barbier", die frischen Wind in unsere nicht schlechte, aber immerhin provinzielle Opernluft brachten. Besonders in „Carmen" stellte das hiesige Ensemble dem Gast einen schönen lebensvollen Hintergrund. Dazwischen fällt auch noch eine nicht gerade hervorragende Vorstellung der „Fledermaus", in der aber Frl. Koch als Adele sehr Ansprechendes leistete. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Nach langer Pause brachte die Oper wieder einmal eine „Neuheit", allerdings eine etwas bejahrte: „Cosi fan tutte". Das Interesse bei dieser Wiederaufnahme knüpfte sich namentlich an den Versuch, Mozarts Werk in der ursprünglichen Form vorzuführen. „Cosi fan tutte" ist nämlich wegen des mittelmäßigen Textes hier immer in Bearbeitungen aufgeführt worden; so wurde die Oper von Adam Oehlenschläger seinerzeit in eine „Flucht aus dem Kloster" umgebildet. Diesmal hielt man sich einfach an da Ponte's Libretto, und es zeigte sich ebenso wirksam wie die Umgestaltungen. Ob die Oper, die unter Fr. Rung munter und stilgerecht ablief, sich dauernd halten wird, wird doch auch diesmal zweifelhaft sein. William Behrend

KREFELD: Über das Stadttheater ist leider für die erste Hälfte dieser Saison wenig zu berichten; das ist um so bedauerlicher, als die beiden vergangenen Spieljahre viel gediegene Abwechselung gebracht hatten. Der Pendelbetrieb mit M.-Gladbach und Düren absorbiert eben viele Kräfte. Heuer wandelt das Repertoire ausgetretene Pfade. Von interessanten Aufführungen wären zu nennen d'Albert's „Tiefland", das ungezählte Male ausverkaufte Häuser fand, Albert Gorters in der Musik drastisches, im Stoff feinsinniges Lustspiel „Das süße Gift", das keinen Nachhall im Publikum weckte, sowie „Der Evangelimann" und „Die Königin von Saba". Richard Wagner war bis jetzt mit dem „Fliegenden Holländer", dem „Tannhäuser", dem „Lohengrin", den „Meistersingern" und der „Walküre" vertreten. Der städtische Kapellmeister Curt Cruciger zeichnet sich durch Sorgfalt der Einstudierung aus; Oberregisseur Franz Eilers bringt besonders Wagner großes Verständnis entgegen. Leider stellt ihm die wenig mustergültige bühnentechnische Einrichtung, die längst den Wunsch im Publikum nach einem städtischen Theaterneubau keimen ließ, manches Hindernis in den Weg. Alfred Fischer

LEMBERG: „Madame Butterfly" mit Frau Korolewicz-Wayda in der Titelrolle, Frl. Lachowska als Suzuki und H. Lowczyński als Linkerton war die erste Novität der heurigen Saison. Die Oper war sehr gut einstudiert und schön inszeniert; besonderes Lob verdient Frau Korolewicz für ihre wirklich ausgezeichnete Leistung. Darauf folgte Goldmarks „Königin von Saba" mit Frau Oleska und Frau Korolewicz (Sulamith). Die ungenügende Besetzung der Rolle des Assad vereitelte den Erfolg dieses Werkes. — Gegenwärtig weilt der Heldentenor der Stockholmer Bühne, Modest Męciński, zu Gast bei uns, und Wagners Werke sind an der Reihe. Aber wie?! Die Stelle unseres ausgezeichneten Wagnerdirigenten Antonio Ribera hat Herr Stermicz eingenommen; er ist zwar ein sehr routinierter Kapellmeister, aber für Wagner genügt nicht nur die Routine. Den besten Beweis, daß Stermicz mit Wagner nicht genügend vertraut ist, lieferten die Aufführungen von „Lohengrin" und „Tannhäuser". Auch Herr Meciński hält nicht das, was die Reklame versprach, und Frau Bohuß-Heller (Elsa, Elisabeth) ist besonders als Darstellerin unmöglich. — „Boleslaw Smiały" (Boleslaus der Kühne), Oper in drei Akten von Alexander v. Bandrowski, Musik von Ludomir Różycki. Uraufführung. Als der weiße Schnee hoch oben in den Bergen Zakopanes die Leiche des bedeutendsten Vertreters der Gruppe „Das junge Polen", Mieczyslaw Karlowicz bedeckte, als der junge Meister unter der Last der herabsausenden Lawine seine Augen für immer schloß, feierte ein anderer der „jungen Polen", Ludomir Różycki, seinen ersten wohlverdienten Triumph

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

als Opernkomponist. Różycki hat sich schon als Lieder-, Klavier- und Orchesterkomponist bekannt gemacht. Die Oper ist sein dramatisches Erstlingswerk. Das Textbuch behandelt eine Episode aus dem Leben des Polenkönigs Boleslaus des Kühnen, der, vom Bischof Stanko in Bann erklärt, diesen in der Kirche erschlägt. Leider behandelt Bandrowski das Sujet zu episch; von den wichtigsten Ereignissen erfahren wir nur durch die Erzählung dritter Personen, und insbesondere der letzte Akt, als Boleslaus freiwillig das Land seiner Väter verläßt, um Buße zu tun, schwächt das ganze Werk. Die Musik hat vor allem den Vorzug, daß sie durchaus modern ist und die Begebenheiten äußerst treffend charakterisiert. Kräftige, manchmal allzu kräftige Akzente des Orchesters unterstreichen wirksam die bedeutenderen Stellen der Handlung, und die Orchesterbehandlung weist auf den Jünger Richard Strauß' und Humperdincks hin. Die Behandlung der Singstimme ist manchmal etwas ungeschickt. „Boleslaus der Kühne" ist, wie schon bemerkt, das erste Bühnenwerk des jetzt 26jährigen Komponisten. Daß Różycki heute einer der ersten polnischen Tondichter ist, unterliegt keinem Zweifel. Er versteht es in ausgezeichneter Weise, modernes Empfinden mit dem echt polnischen Elemente einheitlich zu verbinden. Die Aufführung, die der Komponist selber leitete, war gut. Besonderes Lob gebührt in erster Linie dem Orchester, das seine schwierige Aufgabe tadellos bewältigte. Modest Mencinski war in der Titelrolle vortrefflich, und sowohl seine kräftige, wohlklingende Stimme, als auch sein Spiel entzückten die Zuhörer. Weniger befriedigend war die Besetzung der weiblichen Hauptrolle (Krysta), denn Frau Bohuß-Heller ist alles andere, als eine dramatische Sängerin und Darstellerin. Zu nennen wären noch Herr Tarnawski als Bischof, und in kleineren Rollen Herr Ludwig und Frl. Lachowska. Die Inszenierung war ziemlich mangelhaft. Das Werk bereichert die polnische Opernliteratur um ein neues Werk von nicht geringer Bedeutung. Alfred Plohn

LONDON: In Covent Garden ist man mit den bisherigen Aussichten der englischen Opernsaison, die am 16. ds. M. beginnt, sehr zufrieden, sowohl in künstlerischer als auch in finanzieller Beziehung. Das Orchester ist auf besonderen Wunsch Dr. Hans Richters noch stärker besetzt worden als während der großen Sommersaison, und mit den englischen Künstlern und Künstlerinnen, die man aus allen englischsprechenden Ländern zusammengetrommelt hat, soll der Meister viel zufriedener sein, als im vorigen Jahre. Seitdem D'Oyly Carte's großer Versuch, Opern in englischer Sprache von englischen Künstlern aufführen zu lassen, mißlang, hat man dasselbe Wagnis verschiedene Male unternommen, jedesmal mit demselben Mißerfolg. Die Direktion der Covent Garden-Oper ist aber mit solchem Ernst und mit so reichlichen Mitteln ausgerüstet an die Aufgabe herangetreten, daß, wenn auch dieser Versuch mißlingen sollte, für Jahrzehnte hinaus an eine Verwirklichung des Planes nicht zu denken sein dürfte. Es scheint aber, daß zu solchen Befürchtungen kein Anlaß vorliegt, denn es wird versichert, daß für die meisten Vorstellungen das Theater bereits vollständig ausverkauft ist, und daß das Interesse des Publikums dieses Mal bedeutend größer war als bei dem ersten vorjährigen Versuch. — Die einzige neue englische Oper, die während der gegenwärtigen „englischen" Opernsaison in Covent Garden zur Aufführung gelangte, das preisgekrönte Werk Dr. Naylor's „The Angelus", hat, wie übrigens zu befürchten stand, sich nicht gerade als ein epochemachendes Ereignis erwiesen. Die Musik ist, mit einem Wort gesagt, langweilig und dabei allzu veraltet, obwohl man auf der anderen Seite zugestehen muß, daß einiges in der Partitur nicht ungeschickt geschrieben ist. Der Sache der englischen Oper wird der „Angelus" aber wenig helfen; im Gegenteil, die Gegner werden diesen Mißerfolg wieder benutzen, um mit der alten Energie gegen alle Versuche, die englischen Komponisten zu unterstützen, weiter zu kämpfen. Die Wahl war eine schlechte, und es kann nicht geleugnet werden, daß die Direktion der Covent Garden Oper auf diese Weise für längere Zeit wieder den jungen englischen Komponisten von vielleicht mehr Talent den Weg sehr erschwert hat. Daß die Oper überhaupt den Preis gewann, ist eine noch bedenklichere Sache, denn natürlich sagen sich die Leute nun, daß dies doch offenbar das Beste sein müsse, was die englischen Komponisten zutage zu fördern imstande sind. — Die Aufführungen des „Nibelungenringes" und der „Meistersinger" nähern sich ihrem Ende, und wenn sie natürlich unter den ziemlich schwierigen Verhältnissen nicht über allen Tadel erhaben waren, so muß doch anerkannt werden, daß sie wieder einen erfreulichen Schritt vorwärts bedeuteten und jedenfalls weit über das hinausragten, was wir vor einigen Jahren noch in dieser Beziehung hier gewöhnt waren. Immerhin wird noch viel Wasser die Themse hinunterfließen, bis die Engländer in der Lage sind, eine tadellose Aufführung Wagnerscher Werke zu erreichen.

a. r.

LÜTTICH: Das Théâtre Royal besitzt dieses Jahr eine recht gute Operntruppe. Auf dem Repertoire befinden sich: „Faust", „Mireille", „Das Glöckchen des Eremiten", „Hérodiade", „Manon", „Werther", „Mignon", „Hamlet", „Louise", „Tosca", „Bohème", „Barbier von Sevilla", „Der Gaukler von Notre-Dame", „Hugenotten" u. a. Einen schönen Erfolg errang die Direktion mit dem „Vagabund" von Leroux. Kürzlich wurde hier zum ersten Male Puccini's „Manon Lescaut" gegeben. Demnächst sollen „Mefistofele" (Boito), „Hänsel und Gretel" und Massenet's „Ariane" herauskommen. Das Publikum fordert die von der Direktion schon seit langem versprochene „Zauberflöte". — Das Théâtre du Gymnase veranstaltet in diesem Winter eine Reihe interessanter italienischer Opernvorstellungen mit italienischem Personal. Es verfügt über eine ausgezeichnete Sängerin, Frau Galvani, und Herrn Sabellico, einen bemerkenswerten Bassisten. Wir hörten „Bohème", „Barbier von Sevilla", „Norma", „Mefistofele", „Cavalleria rusticana" u. a.

Paul Magnette

MAINZ: Unsere zweite Novität, „Tiefland", war ein Aufführungserfolg. Daß der Tonsprache d'Albert's die Kraft der Erfindung und

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die zwingende Größe des Ausdrucks ermangelt, kann bei aller orchestralen Technik nicht übersehen werden. — „Tannhäuser", „Walküre", „Siegfried" dürfen gelobt werden, wiewohl Georg Becker für die schweren Helden stimmlich nicht genügend ausreicht. Ernestine Schumann-Heink erschien zum ersten Male auf unserer Bühne. Ihre „Azucena" (Troubadour) war eine bedeutende Leistung, die Verdi-Kantilene aufs glücklichste von Wagner-Dramatik beeinflußt. Louise Fladnitzer (Leipzig) gefiel ausnehmend als „Mignon". Die Spieloper hat gute Tage, sie ruht fast vollständig. Die Kassenrapporte sind die bestimmende Direktive —: „Dollarprinzessin!" An Mozart erinnert man sich jetzt erst, nach viermonatlicher Spielzeit.

Edg. Classen

MANNHEIM: Endlich erschienen auch hier die ersten Novitäten. Leopold Reichwein brachte mit großem Erfolg Puccini's „Bohême" heraus. Die Rollen sind vorzüglich besetzt; hervorragend waren Fritz Vogelstrom als Rudolph und Else Tuschkau als Mimi. Kurz darnach bot Kutzschbach Leo Blechs Einakter „Versiegelt", der den Komponisten wohl als tüchtigen Orchestertechniker, nicht aber als sehr originellen Schöpfer musikalischer Ideen erkennen läßt. Die Instrumentation hat an Feinheit und Ausdruck gewonnen, die Gedanken sind nicht bedeutender geworden. Als Wotan („Walküre") und Hans Sachs gastierte Anton van Rooy. Die Stimme ist hart und spröde, aber großer Kraftentfaltung fähig. Meisterhaft gestaltete der Künstler in Deklamation wie Spiel. Außer den abgespielten Repertoire-Opern gibt's im Hoftheater nicht viel Anregendes zu hören. In „Lohengrin" verschob Reichwein allzusehr die Zeitmaße. — Großen Erfolg hatte im Apollotheater die Operette „Der Jockeyklub" von Viktor Hollaender. K. Eschmann

NEW YORK: Die hiesige Opernsaison hat bisher immer nur 20 Wochen gedauert. Das soll nun anders werden. Oscar Hammerstein wird am 16. August eine Serie von Vorstellungen eröffnen, in denen populäre Opern zu populären Preisen italienisch und englisch gesungen werden sollen, allerdings nicht von den Künstlern der großen Saison. Wir werden also das nächste Mal acht Opernmonate haben. — „Salome", die bekanntlich am Metropolitan nach der ersten Vorstellung von den Direktoren verboten wurde, ist jetzt mit Erfolg im Manhattan in französischer Sprache herausgebracht worden. Campanini hat zwar im einzelnen (besonders in bezug auf die verschiedenen dynamischen Schattierungen der Instrumentalgruppen, worauf es bei Strauß so viel ankommt) nicht so Wundervolles geleistet wie damals Hertz, hat es aber doch verstanden, die ganze Vorstellung virtuos zu beherrschen, und Mary Garden hat die Salome mit raffinierter Kunst sowohl getanzt wie gespielt. Auch Dalmorès als Herodes und Dufranne als Jochanaan waren ganz ausgezeichnet. — Im Metropolitan gab es eine für Amerika neue Oper: „La Wally", von Alfredo Catalani. Vor einigen Jahren schien es Toscanini, als ob dieser Komponist während seines Lebens nicht gebührend gewürdigt worden sei. Er versuchte es also mit der „Wally" in Buenos Aires und später in Italien, und mit Erfolg. Hier fiel die Oper durch, obgleich Destinn, Martin, Amato und Campanari in ihr beschäftigt waren. Dagegen hat Mahler mit „Figaros Hochzeit" einen durchschlagenden Erfolg erzielt; allerdings standen ihm drei populäre Primadonnen zur Verfügung: Sembrich, Eames und Farrar. Marcella Sembrich wird nach dieser Saison nur noch in Konzerten hier auftreten — ein schwerer Verlust für unsere Oper. Dippel hat mit Destinn, Homer, Feinhals, Jörn, Goritz, Hinckley eine musterhafte „Meistersinger"-Vorstellung herausgebracht, die Furore gemacht hat. Besonders die Prügelszene und die Chöre im dritten Akt (250 Stimmen) sind noch nie so perfekt gewesen. Jörn hat sehr gefallen; es war sein Debüt. — Vom 20. Februar bis 20. März werden wir am Metropolitan zwei Serien Festvorstellungen à la München haben, bei denen zehn Werke zur Aufführung kommen werden: „Fidelio", „Figaro", „Don Giovanni", „Falstaff", „Meistersinger", „Tristan" und „Der Ring des Nibelungen". Henry T. Finck

NÜRNBERG: Ein „Ring"-Zyklus, in dem von einheimischen Kräften besonders Frl. Gerstorfer als Brünnhilde hervorragte und an Gästen Maude Fay-München (Sieglinde), Ernst Kraus-Berlin (Siegfried) und Leopold Demuth-Wien (Wotan) mitwirkten, stand trotz alledem nicht ganz auf der gleichen künstlerischen Höhe wie bei den Festspielen im verflossenen Frühjahr. Auch sonst gab es noch Gastspiele, deren bedeutendstes das von van Rooy als Hans Sachs war. Einige andere Gäste sangen probeweise auf Engagement. i. V. Dr. Steinhardt

PARIS: „Monna Vanna" ist ohne Zweifel das weitaus beste Theaterstück von Maurice Maeterlinck. Aus der Pariser Theatergeschichte könnte man das freilich nicht schließen, obschon der Dichter den Parisern die unverdiente Ehre der Uraufführung erwiesen hat. Im Mai 1902 konnte die Gesellschaft des „Oeuvre" nur zehn Vorstellungen des Werkes im Nouveau Théâtre geben, und ein zweiter Versuch im November in der Porte-Saint-Martin brachte es nur auf sieben Vorstellungen. Nur eine ungenügende Abschlagszahlung ist es heute, wenn der Dichter sein Drama als Oper wiedersieht, mag auch er selbst die Hand dazu geboten haben, indem er für den jungen Komponisten Henri Février zahlreiche Striche, mehrere Änderungen und leider auch Zusätze machte, die einen glänzenden Opernabschluß ergeben sollten, aber nicht ergeben haben. Diese Zusätze sind die wichtigste Neuerung, und daher muß die Kritik hier am Ende beginnen. Das Drama schließt bekanntlich damit, daß die von ihrem unverständigen Gatten verkannte Monna Vanna einen großen Haß gegen ihren angeblichen Verführer Prinzivalle heuchelt, um den Schlüssel zu seinem Gefängnis zu erhalten und mit ihm fliehen zu können. Für die Optik der Oper war das vielleicht nicht klar genug, da die Worte nicht immer verstanden werden, aber es hätte genügt, wenn man etwa am Schlusse der edlen Vanna einen großen Schlüssel auf einem silbernen Teller dargeboten hätte. Statt dessen folgt nun in der Oper eine schon nach der Generalprobe stark gekürzte längere Zwischenaktsmusik, die die Schauder des Gefängnisses mit einer gewissen Anlehnung an den „Fidelio" ausmalt, obschon

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

im vorliegenden Falle niemand das Gefängnis ernst nehmen kann. Dann erblickt man den Kerker, in dem Prinzivalle, der im dritten Akt nicht genug zu singen hatte, überflüssige Betrachtungen darüber anstellt, ob das Rettungswerk der geliebten Giovanna gelingen werde. Endlich erscheint diese, und beide erinnern sich an ihren Zwiegesang des zweiten Aktes, der, wie billig, den Höhepunkt der Oper darstellte. Eine neue Wandlung, die rasch genug vor sich geht, um keiner Wandelmusik zu bedürfen, führt endlich das Paar in eine idyllische Frühlingslandschaft mit Regenbogen, und nachdem sie in dieser über die Bühne gewandelt sind und das ätherische Motiv der Monna Vanna noch einmal erklungen ist, fällt der Vorhang zum letzten Male. Weder musikalisch noch dramatisch bilden diese zwei Anhängsel eine Bereicherung. Sie beeinträchtigten augenscheinlich in der zum Benefizgala für Messina und Reggio erhobenen Generalprobe den Erfolg, der nach dem zweiten Akt sehr entschieden und nach dem dritten immer noch beträchtlich war. Es würde sich jedenfalls empfehlen, sich in Zukunft auch in der Oper mit dem Schlusse des Dramas zu begnügen. Die Hauptsache bleibt ja immer, daß Guido aus Unverstand und Mangel an Vertrauen seine Frau verliert, nicht aber daß diese mit dem Abenteurer Prinzivalle, der Florenz an Pisa verraten und sich nun auch in Pisa unmöglich gemacht hat, ein problematisches Liebesglück findet. Der Komponist Henri Février, der sich durch eine bemerkenswerte Geigensonate und den sehr wagnerianischen Zweiakter „Le Roi Aveugle“ in der Komischen Oper vor drei Jahren bekannt gemacht hat, ist merkwürdig früh in die große Oper gelangt. Er hat mindestens zehn ersten Rompreisträgern den Rang abgelaufen, obschon er sich selbst nie um einen solchen beworben hat. Er ist zwar einer der besten Schüler von Gabriel Fauré, aber er machte seine Lehrzeit durch, als Fauré, der ebenfalls kein Rompreis ist, damals die Opposition darstellte gegen das Konservatorium unter Théodore Dubois. Da auch der neue Operndirektor Messager außerhalb des Konservatoriums zum geschätzten Komponisten wurde, so ist vielleicht darin der Grund zu suchen, warum er den jungen Février so auffallend begünstigte. Ist der junge Mann dieser Gunst würdig? Man kann viel dafür und einiges dagegen sagen. Daß er sich die Monna Vanna aussuchte, um sie in Musik zu setzen, war ein guter Gedanke, denn es liegt in den drei Hauptcharakteren dieses Dramas sehr viel Unausgesprochenes, das die Musik ergänzen kann. Nicht immer erfüllt freilich Févriers Musik diese ideale Forderung. Zu oft versinkt er in ein nichtssagendes Rezitativ, das er umsonst durch gepfefferte Harmonieen zu heben sucht. Die Monotonie ist stellenweise bedenklich, aber sie erfüllt auch oft den Zweck, die Steigerung in den großen Momenten vorzubereiten, und in diesen zeigt Février fast immer ebensoviel dramatisches als musikalisches Talent. Das Hauptstück der Oper ist natürlich die Begegnung zwischen Prinzivalle und Monna Vanna im Zelte des ersteren. Die gemeinsamen Kindererinnerungen, die im Drama als allzu naives Element stören, führen in der Musik ein pastorales Thema herbei, das sich günstig weiterentwickelt und nach einer Art Romanze des Tenors, die den Einfluß Massenets nicht verleugnet, zu dem leidenschaftlichen Ausbruche der Liebenden überleitet, der von Freudengesang und Glockengeläute der vom Hungertode befreiten Pisaner aus der Ferne begleitet wird. Der dritte Akt steht nicht ganz auf der Höhe des zweiten, obschon sich Février große Mühe gegeben hat, der Eifersucht und der Verzweiflung des unglücklichen Ehemannes Guido nicht nur als Musiker, sondern auch als Psychologe möglichst nahezukommen. Der Wagnersche Einfluß ist in der „Monna Vanna“ weniger fühlbar, als im „Blinden König“, aber immer noch groß genug. Ob man auch von einem Einflusse Debussys reden kann, ist schwer zu sagen, da dieser Komponist wenig greifbare Merkmale hat. Jedenfalls hat Février mit dem Komponisten des „Pelléas“ gemein, daß sie gern, um der natürlichen Sprechweise nahe zu bleiben, die Gesangspartieen in der Mittellage halten und fast nur mit diskreten Akkorden begleiten. Die Verständlichkeit des gesungenen Wortes gewinnt dadurch sehr, und das ist nicht zu unterschätzen. Fast alle Sänger der Großen Oper machten sich das zunutze. Am meisten der Bariton Marcoux, der in der Partie des Guido oft zu sehr dem Sprechgesang verfiel, aber dramatisch eine sehr interessante Leistung bot. Lucienne Bréval als Monna Vanna, der Tenor Muratore als Prinzivalle und der Bassist Delmas als Marco hielten die richtige Mitte zwischen gesanglicher und dramatischer Ausgestaltung. — Es war kein Majestätsverbrechen, weder gegen Victor Hugo noch gegen Verdi, den „Hernani“ noch einmal in Musik zu setzen, aber das Experiment wäre nur dann berechtigt gewesen, wenn der musikalische Erneuerer des Stoffes wirklich ein Erneuerer wäre. Henry Hirchmann (er spricht sich zwar Hirschmann, schreibt sich aber ohne s, weil er „tout ce qu'il y a de plus Parisien“ ist, da er in Saint-Mandé jenseits des Festungswalles vor ungefähr 35 Jahren geboren wurde), ist aber nichts weniger als das. Er hat zwar von Wagner eine Ahnung von Leitmotiven aufgeschnappt, steht aber im übrigen nicht einmal auf der Höhe von Meyerbeer. Man kann höchstens seine besten Partieen mit den weniger gelungenen Seiten der „Jüdin“ Halévys vergleichen, mit dem er die schwächliche Vorliebe für Triolen gemein hat, die jeder vernünftigen Gesangsdeklamation zuwiderlaufen. Eine Wiederaufnahme von Verdi's „Hernani“ an der Munizipal-Oper der Gaîté würde sich viel besser gerechtfertigt haben, als dieser neugebackene und doch so altbackene „Hernani“ Hirchmanns. Der Senator Gustave Rinet, der in seiner Jugend ein verkannter Dichter war, hatte von den Erben Hugo's die Erlaubnis erwirkt, das berühmte Versdrama „pietätvoll“ in ein Textbuch zu verwandeln, aber für die Freunde der Dichtung ist gerade diese Pietät, die möglichst viele Verse des Originals zu retten sucht und durch Flickwerk verbindet, sehr anstößig. Die derbe Arbeit des Verdischen Textdichters Piave, über die sich Hugo so sehr geärgert hat, ist im Grunde erträglicher. Wie Verdi, so hat auch Hirchmann seinen Haupteffekt in der Huldigung am Grabmale Karls des Großen gefunden, aber

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

die majestätische Phrase Verdi's: „A Carlomagno gloria ed onor!“ nicht in den Schatten gestellt. Hernani, der bei Verdi Tenor singt, ist bei Hirchmann ein hochliegender Bariton und der ungeliebte Karl V. ist zum Tenor befördert worden, eine Änderung, die durchaus keine Verbesserung ist. Diesmal war es nicht wie üblich, die Komische, sondern die Große Oper, die der Gaîté ihre Kräfte lieh. Yvonne Dubel, die sich dort als Elsa bewährte, brauchte alle ihre Kräfte für die Donna Sol, denn Hirchmann ist, wie Halévy, sehr anspruchsvoll für die Leistungsfähigkeit der Sänger, und auch der Tenorist Affre, der Baryton Boulogne und der Bassist Paty kämpften sich mit löblicher Ausdauer durch ihre Partieen hindurch. Für die Ausstattung war die Comédie Française angezapft worden, die nach langer Weigerung endlich ihre Dekorationen für das Versdrama der Gaîté geliehen hatte. Wenn man bedenkt, daß die Sperrsitze der Gaîté nur vier Franken kosten, darf man immerhin sagen, daß die Besucher dieses Theaters für ihr Geld sehr viel bekommen und daher auch die Musik Hirchmanns in Kauf nehmen können. — Jules Massenet ist ein glücklicher Komponist. Die Opern anderer werden im Laufe der Zeit verkürzt, die seinigen verlängert. Die Große Oper hatte uns mit einer Verlängerung seiner „Thaïs“ bekannt gemacht, die allerdings die Existenz des Werkes nicht viel verlängert hat, und heute nimmt die Komische Oper nach zehnjähriger Ruhe seine „Sappho“ wieder auf, die früher fünf Bilder hatte und nun deren sechs zählt. Hier darf man aber mit gutem Gewissen von einer Bereicherung sprechen, denn das eingefügte vierte Bild wurde am stärksten beklatscht und füllt eine wirkliche Lücke aus. Alphonse Daudet hat bekanntlich seinen Roman, in dem es sich nicht um die antike Sappho, sondern um ein höchst modernes Bildhauermodell dieses Namens handelt, selbst mit Hilfe Belots erfolgreich dramatisiert und sich mit fünf Akten begnügt. Die Librettisten Cain und Bernède fanden es aber für gut, für ihr erstes Bild nicht dem Drama, sondern dem Roman zu folgen, indem sie den Maskenball beim Bildhauer, wo der Student Gaussin die bestrickende Sappho erobert oder vielmehr von ihr erobert wird, auf die Bühne brachten. Dafür strichen sie den dritten Akt des Dramas, in dem Gaussin aus den Briefen, die Sappho aufbewahrt, deren schmachvolle Vergangenheit kennen lernt und deswegen mit ihr bricht. Sie fanden diesen Akt wahrscheinlich zu psychologisch für die Musik; aber seit zehn Jahren ist auch in Frankreich die Musik psychologischer geworden, und daher ergriff Massenet gern die Gelegenheit, seine Partitur nach dieser Richtung zu vervollständigen und zu modernisieren. Mit besonderer Sorgfalt hat er denn auch hier seine Gesangsdeklamation überwacht und durch angemessene Orchestereffekte illustriert, so daß jetzt der Rest des Werkes fast den Eindruck nachlässiger Faktur macht. Frau Carré hat in der Titelpartie mit der Erinnerung an Emma Calvé zu kämpfen, die in der „Sappho“ einen bleibenden Eindruck hinterlassen hat. In der Szene, wo sich Sappho gegen ihre Vergangenheit auflehnt, fehlte es der neuen Darstellerin zwar etwas an Kraft, aber in den sentimentalen Partieen war sie ihrer Vorgängerin überlegen. Der Tenor Salignac war dagegen in jeder Beziehung seinem wenig bekannten Vorgänger Leprestre vorzuziehen, und das gleiche gilt von der Ausstattung des Direktors Carré im Vergleich zu derjenigen seines Vorgängers Carvalho. — Die gesamte Truppe der Mailänder Scala kam nach Paris, um in der Großen Oper zum besten der Erdbebenopfer Siziliens und Kalabriens die „Vestalin“ von Spontini ein einziges Mal aufzuführen. Der Erfolg war weder künstlerisch noch finanziell sehr groß. Spontini hat die „Vestalin“ 1807 auf ein französisches Textbuch von Jouy geschrieben, und schon deswegen war es ein unglücklicher Gedanke, sie in Paris von italienischen Sängern italienisch singen zu lassen.

Felix Vogt

PHILADELPHIA: Es geschehen noch Zeichen und Wunder. Unsere eine Bevölkerung von mehr als anderthalb Millionen zählende Stadt, die bisher weder eine richtige Oper, noch ein eigenes Opernhaus aufzuweisen vermochte und sich mit gelegentlichen Vorstellungen der Metropolitan-Operngesellschaft von New York begnügen mußte, hat jetzt beides: ein Opernhaus von ungewöhnlicher Schönheit und Opernvorstellungen von seltener Vortrefflichkeit. Oscar Hammerstein, der hier im Frühjahr, nach dem beispiellosen Erfolg, den seine New Yorker Manhattan-Gesellschaft mit den beiden Vorstellungen von Donizetti's „Lucia“ und Charpentier's „Louise“ errungen hatte, erklärte, er werde hier ein Operntheater bauen und eine ständige Oper unterhalten, hat sein Wort eingelöst. Er hat in der unglaublich kurzen Frist von nur fünf Monaten ein Operngebäude erstellt, das sicher zu den schönsten in den Vereinigten Staaten gehört und eine wahre Zierde unserer Stadt bildet. Freilich darf man sich darunter nicht etwa eine zweite Pariser oder Wiener Oper denken. Man baut in der neuen Welt weder Wohnungen noch Opernhäuser für die künftigen Generationen. Das Gebäude, das vor allem den großen Vorzug genießt, nicht wie die meisten anderen Theater hier eingebaut zu sein, sondern von allen Seiten frei steht, seine Front der schönsten und breitesten Straße in der Stadt zuwendend, ist von außen ein recht schlichter Bau von wohlfeilem Material. Back- und Preßsteine bilden die Mauern, und auf äußeren Dekor ist so wenig als möglich aufgewendet worden. Desto reicher und prächtiger ist das Innere ausgefallen. Auch manch neue architektonische Idee ist hier zum Ausdruck gebracht worden, vor allem eine reinliche Scheidung zwischen Logen und Parkett. Die Logen haben eigene Zugänge und eine eigene Promenade, die den Besuchern des Parketts nicht zugänglich ist. Diese können in dem prächtigen Foyer lustwandeln und die „Gesellschaft“ in ihrem reservierten Winkel bewundern, die jedoch jede Vermischung mit Krethi und Plethi vermeiden kann. Daß diese Einrichtung in dem demokratischen Lande gar keinen Ärger verursacht hat, ist daraus erklärlich, daß die amerikanische „Aristokratie“ noch sehr jung ist und auf beweglichem Besitz beruht und daß jeder Amerikaner in seinem „Tornister“ die Wünschelrute zum Millionär zu besitzen glaubt. Das „Philadelphia Opernhaus“ weist 4100 Sitzplätze auf und das geräumige Stehparterre hat Raum für viele Hunderte mehr.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dem sanft ansteigenden Parkett entsprechend wurden auch die Logen des ersten Ranges gegeneinander ansteigend aufgeführt, was einen auffallend schönen Effekt hervorruft. Die Bühne ist riesig, die innere Ausstattung luxuriös, und daß der störende Mittelkandelaber fortgefallen, ist sicher nachahmenswert. Die Akustik ist trotz der Größe des Hauses und der doppelten parallelen Säulenreihen, die halbkreisförmig den Balkon stützen, vortrefflich. Stileinheit wird allerdings vermißt. Von außen französische Renaissance, weist das Theater im Innern vielfach Rokokomotive auf. Der Bau hat weit über eine Million Dollars gekostet. Die deutsche Kunst wird allerdings in diesem Tempel vorläufig keine Stätte finden. Herr Hammerstein weiß, daß die großen Massen der Amerikaner (und auf diese hat er es abgesehen) noch nicht wagnerreif sind, und er füttert sie mit leichterer Ware, mit französischen und italienischen Opern, vor allem mit zahlreichen Novitäten. So konnten wir gleich in den ersten Wochen vier neue Opern hören. Saint-Saëns' „Samson und Dalila", die hier auf einer Bühne zuvor nicht gegeben worden war, hat hier trotz ihres Schwankens zwischen dem Opern- und Oratorienstil großen Beifall gefunden, da sie Einzelheiten von großer Schönheit aufweist. Allein Massenet's „Jongleur de Notre-Dame" (eine Dramatisierung der bekannten Legende von dem „Tänzer Unserer Lieben Frau", die Wilhelm. Hertz in herrliche Verse gebracht hat) und noch mehr seine „Thais" weisen einen solchen Mangel an Erfindung und dramatischer Kraft, ein solches Schwelgen in nichtssagenden Fadaisen auf, daß man tatsächlich nicht weiß, wer mehr zu bedauern ist, Herr Hammerstein, der solche senile Erzeugnisse ernst genommen wissen will, oder unser Publikum, das sich nicht entrüstet davon abwendet. Freilich ist hier nicht außer acht zu lassen, daß die durchaus treffliche Inszenierung, die musterhafte Besetzung, die elegante Ausstattung und die reizvollen Bühnenbilder selbst den schwächsten Opernwerken einen gewissen Nimbus verleihen, und daß unsere Massen, was musikalisches Urteil anbelangt, noch jenseits von Gut und Böse stehen. Überdies gibt es viele alte Opern, die von der Hammersteinschen Gesellschaft, die über eine staunenswerte Anzahl guter und einiger ganz hervorragender Gesangskräfte verfügt, in rühmenswerter Abrundung und durchaus stilgerecht gegeben werden. Bei Hammerstein klappt eben alles. Das Orchester ist gut, unter den Dirigenten befindet sich ein ganz hervorragender, Cleofonte Campanini, die Chöre sind jugendfrisch und trefflich einstudiert, und selbst auf das Ballet ist große Sorgfalt verwendet. Nimmt man dazu noch das Interesse des Neuen, da jedermann das neue Haus gesehen haben will, so kann man sich nicht wundern, daß das Philadelphia-Opernhaus bisher einen Bombenerfolg aufzuweisen hatte. Die Vorstellungen sind sehr häufig ausverkauft, immer wenn die Tetrazzini auftritt, die hier die Lucia, die Rosine, die Gilda und die Violetta gesungen hat. Unser Publikum will noch immer weniger Kunst, als Kunststücke. Ihm ist der Sänger wichtiger. als der Gesang, der Gesang wichtiger als das Gesungene. Doch dürfte zweifellos mit der Zeit auch dies besser werden. Dafür zeugt schon die glänzende Aufnahme, die Hammersteins beste Novität, „Hoffmanns Erzählungen" von Offenbach hier gefunden hat. Dieses Werk wurde hier mit einer Inszenierung und in einer Besetzung gegeben, die ihresgleichen suchen dürften. Der berühmte Baritonist Renaud verkörperte die drei dunklen Gestalten der Oper in meisterhafter Weise, Dalmorès, einer der besten französischen Tenöre, war ein Hoffmann von seltener Herzenswärme, und für die drei Geliebten Hoffmanns wurden drei vorzügliche Sängerinnen ins Treffen gesandt, von denen die Antonia der Trentini ganz besonders hervorstach. Da Hammerstein in New York und hier Opern unterhält, kann er sich den Luxus eines riesigen Künstlerpersonals leisten und in den meisten Opern die Künstler alternieren lassen. Dadurch wird das Interesse an den Aufführungen noch reger erhalten, als es überdies schon ist. Seine Sänger sind bedeutender als seine Sängerinnen. Außer der Tetrazzini, dem neuen Koloraturstern, verfügt er eigentlich nur über zwei Künstlerinnen ersten Ranges: Mary Garden, die hier die Louise, die Thais und den „Jongleur" (ursprünglich eine Tenorrolle) gegeben hat und demnächst die Salome singen wird, und Gerville Reache, die als Dalila unvergleichlich, als Carmen annehmbar war. In zweiter Linie sind gar viele zu nennen, so die leichte Koloratursängerin Zeppilli, die Olympia Hoffmanns, die Sopranistinnen Agostinelli, Trentini, d'Espinasse, die Altistin Doria, Marischka-Aldrich und auch die in Berlin wohlbekannte Maria Labia. Ihr wurde die Ehre zuteil, das hiesige Opernhaus mit der Titelpartie in „Carmen" zu eröffnen. Sie litt sowohl in dieser Partie als in der „Tosca" unter dem Schatten ihrer weit größeren Vorgängerinnen Calvé und Fremstad, Ternina und Eames. Erst mit der Santuzza vermochte sie sich durchzusetzen. Außer Dalmorès besitzt das Hammersteinsche Ensemble in Zenatello einen Tenor ersten Ranges, der nur den einen Mangel einer kleinen Statur besitzt, dessen Organ aber mit dem Caruso's den Vergleich aushält, einen guten lyrischen Tenoristen in dem Spanier Constantino und mehrere zweite Kräfte, von denen Taccani, ein junger Tenorist von seltener Schönheit der Stimme, eine große Zukunft vor sich zu haben scheint. Noch reicher ist die Gesellschaft an Baritonen und Bässen, unter denen der bereits erwähnte Renaud, der Stimmriese Dufranne (der beste Escamillo, den man hier seit Jahren gehört hat), Polese, Segurola und Sammarco als Kräfte ersten Ranges angesehen werden müssen. — Natürlich hat unserem heimischen Opernhause gegenüber die Metropolitan-Operngesellschaft, die heuer zwanzig Vorstellungen hier gibt, einen schweren Stand. Sie besitzt zwar unter ihren Künstlern viele große Individualitäten, allein ihre Vorstellungen stehen, was Stilechtheit, Pracht der Inszenierung und Ausstattung anbelangt, hinter denen des anderen Hauses zurück. Sie weist übrigens viele Kräfte auf, deren Organ sich bereits auf dem Abstieg befindet. Sie mußte ihren Haupttrumpf, Caruso, gar häufig ausspielen, um das Haus zu füllen. Bonci ist nichts weniger als populär, und seine

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stimme hat heuer sehr gelitten. Frau Sembrich ist zwar noch immer die große Gesangskünstlerin, allein sie ist es schon etwas lange, und Geraldine Farrar ist leidend. So kam Emmy Destinn eben recht. Sie hat hier als Aida sehr gefallen, und diese Vorstellung mit Caruso als Radames, Homer als Amneris und einem neuen stimmkräftigen Baritonisten Amato als Amonasro war wohl das Beste, was wir bisher von der Gesellschaft gehört haben, zumal sich diese auch den Luxus einer neuen Ausstattung gegönnt hat. Noch bedeutender war der Eindruck, den die Destinn hier als Marta in d'Alberts „Tiefland" hervorgerufen hat, in der auch Herr Schmedes als Pedro und Herr Feinhals (nomen omen) als Sebastiano sehr gefielen. Weit mehr als die Oper, deren großer Erfolg drüben wohl bloß mit der großen Opernnot erklärt werden kann. Das war übrigens die einzige deutsche Oper, die wir bisher hörten. Wie vorauszusehen war, hat sich die Doppelherrschaft Gatti-Casazza und Dippel bei der Metropolitan nicht bewährt. Es ist jetzt schon so ziemlich sicher, daß der Italiener das Feld behaupten wird. Die Folge wird sein, daß die deutsche Oper ganz verbannt wird; gerade weil Herr Hammerstein sich auf die italienische und französische Oper beschränkt, hätte die Metropolitan ihr Hauptgewicht auf die deutsche Oper legen sollen. Die Kurzsichtigkeit ihrer Leiter wird sich zweifellos bitter rächen. Auf die Dauer ist selbst hier mit einem „lateinischen" Opernprogramm nicht auszukommen. Und wenn Herr Hammerstein sich einmal entschlossen haben wird, deutsche Opern so zu geben, wie er italienische und französische gibt, dann wird die Metropolitan ins Hintertreffen kommen. — Unser rühriges Deutsches Theater machte sich den obigen Mangel zunutze, und hat sich der deutschen romantischen Oper angenommen. Wir hörten da mit einem Orchester von ganzen zwölf Mann das „Nachtlager", „Zar und Zimmermann" und selbst den „Freischütz". Da haben wir erst die Weisheit des Spruches begriffen: „Behüte uns Gott vor unseren Freunden".

Dr. Martin Darkow

POSEN: Bemerkenswert: „Othello" (Novität für Posen), „Entführung aus dem Serail", „Aida", „Tiefland", „Prophet". In der Operette herrschen „Walzertraum" und „Dollarprinzessin". In Vorbereitung: „Salome". A. Huch

PRAG: Das Theater steht im Zeichen der Engagementsgastspiele, da Lücken im Ensemble ausgefüllt werden müssen. Aus dem sonstigen Repertoire seien nur zwei Operetten erwähnt: „Die süßen Grisetten" von Reinhardt und „Vera Violetta" von Eysler, Farcen, die es nicht verdienen, in einem seriösen Theater aufgeführt zu werden und deren unglaubliche Unsinnigkeit — dies gilt namentlich von den „Grisetten" — es ganz überflüssig macht, an sie mehr Tinte zu verschwenden als notwendig ist, sie eben nur zu erwähnen.

Dr. Ernst Rychnovsky

ROSTOCK: Das wichtigste Ereignis war eine vollkommen strichlose „Meistersinger"-Aufführung mit verstärktem Chor. Die älteren Werke Wagners, „Lohengrin" und „Tannhäuser", kamen weniger gut heraus. Im „Tannhäuser" war Kurt Sommers Gastspiel sehr unerfreulich. Im übrigen steht die Oper zu sehr im Banne des „Walzertraum". Die Opern Lortzings, früher hier vortrefflich gegeben, werden ungebührlich vernachlässigt. Die schauderhaften Einlagen, die streng verbannt waren, sind wieder aufgenommen. Über „Carmen", „Tiefland" ist nichts zu bemerken. „Samson und Dalila" und Verdi's „Maskenball", obwohl Novitäten, fanden keinen sonderlichen Anklang. Prof. Dr. W. Golther

SCHWERIN i. Meckl.: Eine begeisterte Aufnahme hat man Puccini's „Madame Butterfly" bereitet, die mit guten Gesangskräften besetzt und prachtvoll inszeniert über die Bühne ging. Aus dem unverwelklich frischen Kleeblatt Donizettischer Lustspiele: „Don Pasquale", „Regimentstochter" und „Liebestrank" feierte das letzte Werk nach langer Zeit eine fröhliche Auferstehung. Neu einstudiert erschienen noch „Martha", „Bajazzo", „Das süße Gift" und „Preciosa" im Spielplan; auch „Die lustige Witwe" kehrte wieder. Die Wiederholungen von „Freischütz" und „Mignon" dienten mit den Rollen „Ännchen" und „Mignon" als Prüfungsstücke für eine neue Soubrette.

Fr. Sothmann

STRASSBURG: Bei den Frauen soll es ja ein Vorzug sein, wenn man nicht viel von ihnen zu sprechen weiß — ob beim Theater aber auch? In Wahrheit hat der Referent mit dem besten Willen aus den verflossenen sechs Wochen recht wenig zu berichten. Auf das positive Konto ist zu setzen eine wohlabgerundete „Meistersinger"-aufführung (Sachs und Evchen bei Herrn Manoff und Frau Mahlendorff recht gut aufgehoben) und eine des „Fidelio" mit Frau Pester-Prosky in der Titelrolle, sodann zwei kleine Novitäten: das zierliche Nippsächelchen „Vagabund und Prinzessin" von Poldini, das sich erfreulicherweise von den Brutalitäten des „Verismo" freihält, und Leo Blechs köstlich-humoristisches „Versiegelt", dessen Musik bei aller Pointierung doch die Überladenheit von „Das war ich" vermeidet, und was sie an thematischem Reichtum, an „Gefühl" vermissen läßt, durch pikante Durcharbeitung als „Verstandesmusik" ersetzt. Marschners komischer Einakter „Der Holzdieb" ist ein hübscher Beleg dafür, daß der mit Unrecht so vernachlässigte Romantiker auch den heiteren Stil zu meistern weiß — als besondere Bereicherung des Repertoires ist er aber kaum zu betrachten. Die weiteren „Novitäten" bestanden in der kaum noch genießbaren „Weißen Dame" und der musikalisch jedenfalls weit höherstehenden „Regimentstochter", in der Sophie Bahling aus Mannheim sich als ausgezeichnete Koloraturdiva bewährte. — Kein Wunder, wenn bei derart stagnierendem Repertoire der Besuch der Oper zurückgeht, zumal da wir außerdem im Personal zwar viele „gute Leute" aber nicht ebensoviele „gute Musikanten" haben, die als Magnete das Publikum anziehen. Es fehlen ein paar „Prinzen aus Genieland", die jenen „holden Rausch" beim Hörer hervorzaubern, der doch schließlich der Endzweck jeder Kunst ist. Alles ist recht „wohlanständig"; aber mit der Wohlanständigkeit lockt man — keinen Straßburger ins Theater!

Dr. G. Altmann

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

STUTTGART: Unsere Hofoper befindet sich in einem Übergangsstadium, das viel Geduld und viel Vertrauen auf bestes Wissen und Wollen der neuen, mit umfassenden Reformationsplänen eingetretenen neuen Oberleitung vom Publikum verlangt. Die Zweckmäßigkeit der Maßnahmen zur Auffrischung und Ergänzung des Ensembles will uns oft recht schleierhaft erscheinen, wenn wir fast in jeder Oper Gäste kommen und gehen sehen, die gar keine, oder nur wenig Aussicht auf Erfüllung der nach und nach brennend gewordenen berechtigten Wünsche der Opernfreunde bieten. Das Verschwinden leistungsfähiger Kräfte und das Angebot schwächerer Kräfte in Probegastspielen — das alles hebt nicht das Vertrauen, daß wir bald ein Ensemble zusammen haben werden, das den berechtigten Anforderungen an eine Hofbühne entspricht. Der Spielplan zeigt bedenkliche Lücken und viel Flickwerk. Einmal erst hörten wir in dieser Saison Mozart („Zauberflöte") — auch mit Gästen —, und ein Überblick über das jetzt vorhandene Personal zeigt, daß damit auch die Aufführungsmöglichkeiten für Mozart zunächst erschöpft sind. Einen gewissen Ruhepunkt in dieser Zeit des oft recht unerfreulichen Experimentierens stellte das dreimalige Gastspiel von Sigrid Arnoldson dar („Carmen", „Traviata" und die deutsche „Regimentstochter"), das von großem Erfolg beim Publikum und einer königlichen Ehrung, der Verleihung der goldenen Medaille für Kunst u. Wissenschaft, begleitet war. — Das Gastspiel scheint chronisch zu werden. Wie sehr dadurch die Klarheit des Betriebes leidet, und die Abschwächung der Leistungsfähigkeit des ständigen, allerdings auch nicht vollständigen Opernensembles herbeigeführt wird, haben wir in vielen Opernaufführungen zu beobachten beste Gelegenheit. Viele ganz aussichtslose Probegastspiele und Verlegenheitsaushilfen von benachbarten Bühnen machen uns die Lücken im Ensemble immer fühlbarer. Nur ein Gastspiel, das aber nur Gegenwartswert besaß und keine Aussicht für die lebhaft erwünschte Sicherung zukünftiger Opernbesetzungen eröffnete, hat wieder neue Anregung für das unter fortgesetztem Experimentieren erlahmende Interesse des Opernpublikums gebracht: Wilhelm Herold vom Hoftheater in Kopenhagen hat mit seinem Turiddu, Bajazzo und Lohengrin (deutsch), mit seiner warmen, ausdrucksreichen Stimme und seiner eigenartigen, aus starker innerer Gestaltungskraft heraus schaffenden Darstellung den Glauben an echte, musikdramatische Kunst wieder neu belebt. Es gibt also unter den Opernsängern noch solche starke künstlerische Persönlichkeiten. Sollten sie uns für die Dauer, da, wo wir sie jetzt unbedingt brauchen, wenn unsere Oper nicht immer mehr zur Mittelmäßigkeit herabsinken soll, unerreichbar sein?

Oscar Schröter

TSINGTAU (KIAUTSCHOU): Der erfreuliche Erfolg, den Offenbachs „Verlobung bei der Laterne" im April erzielt hatte, ermutigte den Verein für Kunst und Wissenschaft zu dem Wagnis einer Opernaufführung. Die Musterung der — im Vergleich zu der geringen europäischen Bevölkerung verhältnismäßig zahlreichen — Kräfte und der weniger großen pekuniären und sonstigen Mittel ergab, daß Lortzings „Zar und Zimmermann" aufführbar wäre, wenn bei Allen der erforderliche rege Eifer und gute Wille vorhanden sein würde. Nach eingehenden Vorbereitungen (zu denen jedoch nur acht Bühnenproben, darunter fünf mit Orchester gehörten), fanden drei Aufführungen statt, von denen die erste ausschließlich den Unteroffizieren und Mannschaften der Garnison, sowie den Schülerinnen und Schülern der hiesigen Schulen gegen ein niedriges Eintrittsgeld zugänglich war. Als Leiter der ersten beiden Aufführungen (die letzte dirigierte O. K. Wille) muß ich mich auf die Mitteilung von Tatsachen beschränken. Die fünf großen Rollen der Oper lagen in den Händen von Hedwig Wille (Marie), sowie der Herren Peters (Zar), Hammer (Peter Iwanow), Philipp (Bürgermeister) und Meinke (Chateauneuf); die kleineren Partieen (Witwe Browne, General Lefort und Lord Lyndham) hatten Frau Nitschke, sowie die Herren Berger und Schulze inne; Regie führte Herr W. Geim. Sämtliche Kostüme und Dekorationen waren nach Zeichnungen hiesiger Kunstfreunde in Tsingtau angefertigt. Die erste Aufführung wurde von über 600, die zweite von etwa 500, die dritte von etwa 300 Personen besucht, die durchweg sehr beifallslustig waren. Ähnliche Vorstellungen wären in Zwischenräumen von drei bis vier Monaten möglich, wenn den sehr erheblichen Ausgaben gleich hohe Einnahmen gegenüberständen. („Zar und Zimmermann" hat 4000 Mk. gekostet und nur 2300 Mk. eingebracht.) Trotzdem wird für Mai „Joseph in Ägypten" von Méhul vorbereitet, und der Vorstand hofft, durch Erhöhung der Eintrittspreise und tunlichste Einschränkung der Ausgaben auf die Kosten zu kommen.

Dr. Georg Crusen

WARSCHAU: Puccini's „Madame Butterfly" gefiel dem hiesigen Publikum sehr, aber weniger in ihrem wenig tiefen Impressionismus den ernst gesinnten Künstlern und Kritikern. Besonders die Vorstellungen mit Frau Bellincioni in der Titelrolle machten immer volles Haus. Die ausgezeichnete Künstlerin bleibt doch unvergleichlich trotz der sehr angegriffenen Stimme; die Aufführung des Werkes unter der Leitung des Herrn Rukawina war im ganzen befriedigend; die Männerrollen sangen die Herren Drzewiecki (Linkerton), Gryberevski, Malawski, die Dienerin Suzuki sangen Frau Verolli und Frl. Cygańska. Sehr interessant stellte sich auch als Darstellerin der Rolle der Madame Butterfly eine junge italienische Sängerin: Carmen Melis vor; sie hat eine hübsche Stimme und gab eine echte Japanerin als Bühnengestalt. — Sonst bleibt das Repertoire ziemlich unverändert: „Tosca", „Eugen Onegin", „Violetta", „Faust" wechseln miteinander. In Vorbereitung ist Massenet's „Thais" mit Battistini und Carmen Melis.

H. v. Opienski

WEIMAR: Große Ereignisse werfen ihre Schatten voraus. Nämlich die Ende Februar, allerdings etwas sehr verspätet, kommende Aufführung von Strauß' „Salome" resp. die überaus gewissenhaft geleiteten Vorproben dazu, unter denen das übrige Repertoire naturgemäß etwas zu leiden hat. Die dadurch bedingten Wiederholungen bereits gegebener Opern nehmen wir jedoch gern in Kauf, sehen wir doch darin

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

das Streben des neuen Leiters, Versäumtes nachzuholen und manches zu verbessern. So machte uns eine Reihe von auf Engagement abzielenden Gastspielen öfter gehörte Werke immer wieder von neuem interessant. Angenehme Abwechselung in den Spielplan brachte eine in allen Teilen wohlgelungene Erstaufführung von d'Albert's „Flauto-Solo". Das heitere, graziöse Werkchen wurde von dem sehr animierten Publikum auf das wärmste aufgenommen. Eine ganz besondere Freude wurde der Mozart-Gemeinde mit einer vorzüglichen Aufführung von „Figaros Hochzeit" mit kleinem, hochgelegtem Orchester unter Raabes künstlerischer Leitung gemacht. Gmür als Figaro bot eine ausgezeichnete, geradezu vorbildliche Leistung. Diese Aufführung hat gezeigt, daß wir Mozart sehr gut geben können, also: mehr Mozart!

Carl Rorich

WIEN: Eine Neuinszenierung von Auber's „Schwarzem Domino" in der Hofoper. Durchaus mißglückt. Vor allem in der Besetzung der Hauptpartieen: Schrödter ist über die Jahre seiner einst so liebenswürdigen Lustspielliebhaber hinaus; seine Jugendlichkeit ist mühselig, sein Gesang forciert und immer peinlich angestrengt. Die Kurz als Angela — die durch die blitzende Komödienlaune der Gutheil-Schoder zu ganz anderer, lebendiger Gestaltung gekommen wäre — wirkt farblos und uninteressant, so anteillos blasiert ist ihre verdrossene Darstellung, so blaß und unbelebt ist diesmal auch ihr bloß in zwei Koloraturtakten in vollem Glanz aufstrahlender Gesang. Dazu eine Regie von kläglichstem Provinzialismus: man muß die Manieren dieser vornehmen Kavaliere in dem Gesellschaftsauftritt des zweiten Akts gesehen haben, um das Operettenniveau der Szenenkunst, die man Herrn von Wymetal jetzt verdankt, nach Gebühr einschätzen zu können. Endlich: eine Orchesterleistung unter Weingartners Führung, von behutsamster Präzision wie immer, korrekt, deutlich und rhythmisch, aber von betrübender Glanzlosigkeit, unfroh, trocken, ohne jene sublime Vergeistigung und die schöpferische Heiterkeit, die zwischen den Notenzeilen zu lesen und dem verstaubten Spiel schillernde Akzente und frohe Maskenstimmung abzugewinnen weiß —, die einzige Möglichkeit, es lebendig scheinen zu lassen. Statt ihm aber solch neue Maske zu geben, ist in dieser Aufführung dem „Schwarzen Domino" nur die alte abgerissen worden, und er zeigt sein wahres Gesicht von heute: ein runzliges Greisenantlitz mit lieben Augen, aber mit geschminkten Lippen und gefärbtem Haar.

Richard Specht

WIESBADEN: Eine vorübergehende Abwechselung in dem völlig stagnierenden Repertoire unserer Hofoper war das Gastspiel von Aïno Ackté. Als Elisabeth im „Tannhäuser" vermochte sie noch keine rechte Fühlung mit den deutschen Hörern zu gewinnen; dagegen entwickelte sie als „Salome" eine allerseits siegreiche fein-nervige Kunst von freilich bis zur Herbheit rücksichtsloser Realistik: hier durchdrangen sich all ihre virtuosen, musikalischen und plastischen Mittel (sie tanzte den Schleiertanz selbst) zu harmonischer Einheit: hier konnte man Musik sehen!

Otto Dorn

KONZERT

AACHEN: Die Aachener Musikfreunde haben es in diesem Konzertwinter besonders gut. Ein Chor von musikfestlicher Stärke (350 Sänger) singt ihnen die herrlichsten a cappella-Sachen vor und zwar in vollendetem Vortrag, wie man es bei Prof. Schwickerath seit Jahren gewohnt ist. Freilich sind es die Abonnementskonzerte nicht in erster Linie, die eine solche Begeisterung entfacht haben; eine große Kunstreise ist geplant, wie sie in Deutschland ein gemischter Chor noch nicht unternommen hat. Die Hauptstadt Berlin soll im März dieses Jahres selbst beurteilen, auf welcher Höhe rheinische Sangeskunst steht. Da als Solist des ersten Abends der Geiger Carl Flesch gewonnen war und ein größeres Orchesterwerk (Beethovens Siebente) zur Ausführung gelangen sollte, blieb nur noch Raum für kleinere a cappella-Leistungen, die dafür aber zum ersten Male erklangen. Ich erwähne Brahms' sechsstimmige Nachtwache I und II (mit prachtvollen Bässen), alte Madrigale von Marenzio (Liebeswonne), Vecchi (Zug der Juden), Eccard (Hans und Grete) und Donati (neapolitanisches Tanzlied). Flesch spielte das Konzert von Brahms mit großartiger Technik und klarer Phrasierung. Im Mittelpunkte des zweiten Konzertes stand Bachs Motette „Jesu, meine Freude". Schwickerath hat sie gleichsam neu bearbeitet und mit großer Sorgfalt nuanciert, so daß der Vortrag des schweren, ganz in moll gehaltenen Werkes gut gelang. Spricht es auch nicht so leicht an wie andere Motetten des Thomaskantors, für Musikverständige ist der Genuß desto größer. Knorrs „Marienlegende" ist ein schwächliches Werk. Die Schreibweise des Komponisten, an den „Meistersingern" gebildet, ist nicht ohne Selbständigkeit; aber das Ganze könnte fast wie eine Skizze zu einem größeren Oratorium anmuten. Der Text ist nicht einheitlich, Gelegenheiten zu orchestraler Ausmalung der Situation werden vermieden, der Solistenpart ist geradezu kümmerlich behandelt. Nur die Altistin (Grete Rautenberg aus Essen) konnte sich durchsetzen. Recht schön und schwungvoll gelang Schwickerath der Vortrag von Strauß' „Tod und Verklärung", so recht der ernsten Stimmung des Tages (18. Nov.) angepaßt. Mendelssohns Andenken wurde im dritten Konzert durch eine ganz ausgezeichnete Aufführung seines „Elias" begangen. Ein Solistenquartett von seltenem Zusammenklang bot die Perlen Mendelssohnscher Lyrik in bester Form: Anna Kaempfert mit Schwung und Initiative, Agnes Leydhecker im echten Alttimbre, Bussard aus Karlsruhe stimmlich bemerkenswert, Walter Soomer, ein stimmgewaltiger Prophet mit markigem Baß. — Nächst diesen drei Festtagen erwähne ich zwei Abende der Waldhausenstiftung für Kammermusik. Am ersten bot Elena Gerhardt Lieder von Brahms und Wolf in ausgezeichneter Weise. Gediegenes boten Schwickerath und Konzertmeister Bram-Eldering aus Köln, der für unseren ins Dollarland abberufenen Primgeiger aushalf. Ihre Sonate op. 100 von Brahms war hervorragend im Zusammenspiel. Schuberts Klaviertrio (op. 100) mit Solocellist Moth hinterließ angenehme Eindrücke. Für den zweiten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kammermusik-Abend hatte das Münchener Streichquartett ein Quartett (e-moll) von Verdi, dessen Mittelsätze recht freundlich gearbeitet sind, und Beethovens Harfenquartett ausgesucht. Mit letzterem Werk fanden sie lebhafte Zustimmung. Ihr Zusammenspiel ist äußerst subtil und nicht ohne Größe der Auffassung. Dafür bleibt Beethoven immer das beste Kennzeichen. Nötig dagegen war es durchaus nicht, daß Haydn (C-dur Quartett) grobsentimental angefaßt wurde; das ist wohl der schlechteste Dienst, den man diesem Meister erweisen kann. — Der Instrumentalverein hat in diesem Jahre mit der Auswahl seiner Solisten besonderes Glück. Zuerst ist ein Klavierabend von Raoul Pugno zu erwähnen, der mit unerhörter Bravour und höchster Feinheit des Anschlages spielte. Edith von Voigtländer hatte sich Bruchs Violinkonzert op. 26 ausgesucht, um ihre Befähigung und sichere Schulung zu dokumentieren; Frl. Graeve (Berlin) sang mit bemerkenswerter Technik und viel versprechendem Stimmfundus Brahms und Wolf. — Noch ein Wörtchen über Blens' Volkssymphoniekonzerte, die sich dank der guten Aufführungen unter Schwickerath ganz vortrefflichen Zuspruchs erfreuen. Dr. Neitzel besprach an einem sehr anregenden Abend die einzelnen Instrumente des Orchesters; geeignete Stücke einzelner Stimmen sowie des ganzen Orchesters illustrierten seine Worte, die mit Humor den trockenen Stoff bewältigten.

Joseph Liese

BERLIN: In der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche hat Oskar Fried an der Spitze des Sternschen Gesangvereins als Mendelssohn-Feier den „Paulus“ aufgeführt mit Alexander Heinemann in der Titelpartie. Ungleich frischer, in den Sologesängen wie in den Chorsätzen, klang nach meinem Empfinden dieses um einige Jahre früher geschaffene Werk als der „Elias“. Der Dirigent wußte die Musik geistig zu beleben, namentlich fiel mir auf, wie geschickt er die Orchesterzwischenspiele mit dem Choralsatz eng zu verbinden wußte. Ganz ausgezeichnet in der Färbung gerieten den Frauenstimmen die Akkorde „Saul, Saul, was verfolgst du mich“; mit schönster Weichheit wurde der Chor „Siehe, wir preisen selig“ gesungen. — Das achte Nikisch-Konzert begann mit einer Haydnschen Symphonie in C-dur (l'ours), die etwas lahm ging; erst im Finale wurde die Aufführung lebendiger. Die „Glockenlieder“ von Max Schillings mußten ausfallen, da der Sänger Ludwig Heß erkrankt war, dafür spielte Anton Witek das Mendelssohnsche Violinkonzert, das er mit edler Tongebung, tadelloser technischer Sicherheit und viel Temperament vortrug. Die Ouvertüre zu einem Goldonischen Lustspiel von Sinigaglia ist ein flottes, hellgefärbtes Musikstück, nicht gerade sehr bedeutend in dem Inhalt, aber amüsant einmal zu hören. „Ein Heldenleben“ von Richard Strauß, von Nikisch und dem Orchester zu großartiger Klangwirkung gebracht, bildete den Schluß des Programms. — Das vierte Panzner-Konzert enthielt ausschließlich Tschaikowskysche Musik: die e-moll Symphonie, das b-moll Konzert, dessen Klavierpartie von Ella Jonas mit Kraft und virtuoser Verve zur Geltung gebracht wurde, und zum Schluß die ergötzliche „Nußknacker“-Suite. Die Werke, alle drei hinlänglich bekannt, wurden von dem Dirigenten mit feurigem Schwunge, mit feinem Klangsinn ausgearbeitet vorgeführt; Panzner versteht es, die Kräfte des Orchesters anzuspannen. — Zwei neue Dirigenten haben sich an der Spitze der Philharmoniker als sichere, geistig lebendige Führer des Taktstockes gezeigt. Der eine, Ernst Wendel aus Königsberg, brachte Mendelssohns Hebriden-Ouvertüre, die c-moll Symphonie von Brahms, „Tod und Verklärung“ von Richard Strauß und Wagners „Meistersinger“-Vorspiel zur Aufführung, ein tüchtiger Orchesterleiter, der namentlich mit der Brahmsschen Symphonie die Fähigkeit zeigte, das motivische Stimmengewebe klar zu legen; auch die Straußsche Tondichtung kam zu ihrer vollen Wirkung. Der andre, Friedrich Weigmann, trat mit einem etwas seltsamen Programm auf, das mit Liszts „Prometheus“ beginnend, Hugo Wolfs „Penthesilea“, ein Andante aus Mozarts neunter Serenade, Webers „Aufforderung zum Tanz“ in der Orchesterbearbeitung von Weingartner und Lortzings „Undine“-Ouvertüre enthielt. Außerdem sang der Tenorist Ellison van Hoose eine Arie aus Massenets „Hérodiade“ und Lieder von Liszt und Brahms, deren Klavierbegleitung der Dirigent für Orchester nicht ungeschickt umgearbeitet hatte. Der Sänger hat ein glänzendes, gut geschultes Organ und trägt mit Geschmack vor. Herr Weigmann dirigiert mit sicherem Bewußtsein, kannte die Partituren genau und weiß dem Orchester seine Intentionen auch deutlich zu suggerieren; etwas eckig sehen die Bewegungen aus, aber man versteht, was er will. Von dem Werte der Hugo Wolfschen Orchesterdichtung hat mich diese Aufführung ebensowenig überzeugt wie die früheren; es ist ein unerquickliches Stück, dessen Inhalt mit dem Kleistschen Werk sich nicht recht decken will. — Im Opernhause dirigierte Richard Strauß an der Spitze der Königlichen Kapelle Beethovens Pastoral-Symphonie ziemlich lieblos, Schumanns Manfred-Ouvertüre etwas wärmer, wenn auch das herrliche Werk nicht gerade voll seinem Inhalte nach ausschöpfend, desto hinreißender aber darnach seine Domestika. — Die Wagner-Vereine Berlin und Berlin-Potsdam hatten für ihr Konzert am 15. Februar Kapellmeister Beidler verschrieben, der Liszts Faust-Symphonie und den größten Teil des zweiten Aktes aus dem „Parsifal“ dirigierte. Das Philharmonische Orchester war bedeutend verstärkt; unter den Blumenmädchen befanden sich schöne Stimmen wie die von Frau Knüpfer-Egli, von Emilie Feuge u. a. Die Chorstimmen waren mit Mitgliedern des Kittelschen Vereins besetzt. Josephine Reinl sang die Kundry, den Parsifal Herr Bergmann von der Mannheimer Oper, das Tenorsolo in dem Lisztschen Schlußchor Georg Walter. Daß Herr Beidler einen bedeutenden Eindruck mit seinem Dirigieren gemacht hätte, kann man nicht behaupten; er schlug den Takt, steckte aber mit dem Kopf tief in der Partitur, die er durchaus nicht beherrschte. Wie herrlich haben wir gerade die Faust-Symphonie unter Nikisch, Weingartner, und im letzten Winter unter Panzner gehört! Mit diesen Aufführungen konnte sich die unter Beidler in

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

keiner Weise messen. Und der „Parsifal“ gar! Man war froh, als die Sache zu Ende war. Die Wagner-Vereinskonzerte werden von einem Publikum aus den besten Gesellschaftskreisen besucht, Proben wie Aufführungsabende sind stets ausverkauft, man hatte sich aber von einem dem Hause Wagners so nahestehenden Dirigenten mehr versprochen als diesmal tatsächlich geleistet wurde. E. E. Taubert

Die jetzt von Eduard Levy verständnisvoll geleitete Musikalische Gesellschaft führte mit Zuziehung des Blüthner-Orchesters Haydns „Schöpfung“ ansprechend auf; hervorragend gut vertrat Jeannette Grumbacher-de Jong die Sopransoli, während Fritz Steineck und Eugen Brieger offenbar indisponiert waren. Die Instrumentaleinleitungen hätten noch größerer Ausfeilung bedurft. — Mit einer Mendelssohnfeier verband das Böhmische Quartett unter Mitwirkung des Ehepaars Schnabel eine antizipierte Feier des 100. Todestages Haydns; es war ein höchst genußreicher Abend. — Eine tüchtige Kammermusikspielerin ist die Pianistin Erna Klein; sie brachte u. a. Gernsheims gehaltvolles H-dur Trio, dessen langsamer Satz freilich sehr brahmsisch ist, zur Aufführung, trefflich unterstützt von dem Violoncellisten Jacques van Lier, während die Geigerin Marianne Scharwenka-Stresow ziemlich versagte. — Einen herrlichen, ungetrübten Genuß bot das dritte Konzert der Kammermusikvereinigung der Königlichen Kapelle, der Robert Kahn seinen pianistischen Beistand leiht. Zwei sehr anmutige Jugendwerke Beethovens, das Trio mit Klarinette op. 11 und die Hornsonate, in ausgezeichneter Wiedergabe geboten, leiteten aufs glücklichste den Abend ein. Sehr viel Anklang fand das erstmalig hier aufgeführte Divertissement für Flöte (Emil Prill) und fünf Streichinstrumente op. 53 von Gernsheim. In vier knappen Sätzen, von denen der erste der gehaltvollste ist, enthält es sehr hübsche, vortrefflich verarbeitete und mit allerlei Klangreizen ausgestattete Einfälle; für den Flötisten bringt besonders der letzte Satz dankbare virtuose Aufgaben. Zum Schluß wurde Paul Juon's Oktett für Klavier, Streich- und Blasinstrumente geboten, wobei der Komponist am Klavier saß. Mein günstiges Urteil über dieses Oktett in Band 14, Seite 286 brauche ich nicht zu ändern. — Unter Mitwirkung der Sängerin Eva Leßmann konzertierte Henri Marteau mit dem Philharmonischen Orchester und brachte dabei außer dem Brahmsschen Konzert das ihm gewidmete Konzert op. 102 von Max Reger (Verlag: C. F. Peters, Leipzig) hier erstmalig zur Aufführung, nachdem er es bereits in Leipzig und Hamburg gespielt hatte. Es stellt nicht bloß an den Solisten, sondern auch an das Orchester und den Dirigenten die denkbar größten Anforderungen und bedeutet auch für den Hörer eine sehr schwierige Aufgabe, zumal es ohne die Pausen zwischen den drei Sätzen eine Stunde fünf Minuten dauert. Es ist ein alter Fehler des Komponisten, daß er kein Ende finden kann. Sein Violinkonzert ist weit mehr noch als das Brahmssche, das besonders für den ersten Satz augenscheinlich als Vorbild gedient hat, eigentlich eine Symphonie mit einer keineswegs dankbar behandelten obligaten Violine, die sich durch eine wahre Dornenhecke aller möglichen ineinander und nebeneinander laufenden kontrapunktischen Verschlingungen durchzuringen hat. Die einzelnen Themen, namentlich des ersten Satzes, sind ganz herrliche Geisteseingebungen, aber ihre Verarbeitung ist die denkbar komplizierteste und dem Klangsinn feindlich; für den gewöhnlichen Sterblichen ist es kaum möglich zu folgen, zumal auch die Instrumentation viel zu dick gehalten und die Harmonik zu unruhig ist. Es gehört ein ganzer Künstler wie Marteau dazu, um die nicht an der Oberfläche liegenden Schätze des Adagio und auch des zuerst sich gar nicht so kompliziert gebenden, den anderen Sätzen durch straffe Rhythmik überlegenen Finale zu heben. Marteau hat jedenfalls durch den Vortrag dieses Werkes, das als spezifisches Violinkonzert verfehlt ist, alle seine bisherigen großen Erfolge überboten; sehr zu rühmen sind auch das Philharmonische Orchester und Hermann Abendroth aus Lübeck, der den auf einer russischen Konzertreise befindlichen ständigen Dirigenten vertrat. Daß auch der anwesende Komponist sich zeigen durfte, kann nur als eine Höflichkeit angesehen werden; nicht bloß im Grunde ihres Herzens, auch offenkundig lehnten selbst eingeschworene Regerianer dieses Konzert ab. — Mit größtem Erfolg konzertierte gleichfalls mit dem Philharmonischen Orchester Carl Flesch, der in bezug auf Ruhm und Leistungsfähigkeit mit Marteau auf gleicher Linie steht. Als dritter Auserwählter erschien der junge Efrem Zimbalist, der August Scharrer für die vortreffliche Leitung des Blüthner-Orchesters zu Dank verpflichtet ist; es war ein großer Genuß, von ihm Bachs „Ciaconna“ und Bruchs „Schottische Phantasie“ zu hören. — Die tüchtige Geigerin Irene von Brennerberg, der ein männlicher Bogenstrich nachzurühmen ist, brachte sich in einem eigenen Konzert in Erinnerung; die mitwirkende Sopranistin Marie Foshag-Schröder besitzt eine nur kleine, aber sehr sympathische und wohlgebildete Stimme, sowie ein angenehmes Vortragstalent. — Der junge Geiger Cesare Barrison hat Fortschritte gemacht und spielte besonders die wegen ihrer Doppelgriffe gefürchtete Aria von Locatelli sehr schön. — Der ausgezeichnete Kontrabassist Sergei Kussewitzky enthusiasmierte wieder durch die kolossale Technik und Eleganz, mit der er sein ungefüges Instrument handhabte; im Verein mit dem nicht minder hervorragenden Viola d'amour-Spieler Henri Casadesus spielte er auch die prächtige Sonate von Borghy. Als Klavierbegleiter fungierte Fritz Lindemann, der auch einige Solostücke erfolgreich vortrug.

Wilhelm Altmann

Das zweite Konzert des holländischen Bauern-Chors „Jacob Kwast“ bot in gesanglicher Hinsicht keine Überraschungen und verlief gerade wie das erste. Hübscher wären die Darbietungen gewesen, wenn die allzu häufigen unkultivierten Sopransoli in Wegfall gekommen wären. Für manches Mangelhafte entschädigten jedoch desto mehr die Klaviervorträge des Ehepaars James Kwast und Frieda Kwast-Hodapp. Die Ausführung der D-dur Sonate für zwei Klaviere von Mozart war im fein abgetönten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Zusammenspiel musterhaft, und in zwei Konzertetüden ihres Gatten bewährte sich Frau Kwast als eine der glänzendsten Virtuosinnen. — Am folgenden Abend den Pianisten Gregor Beklemischeff zu hören, war allerdings kein Genuß. Er ist ein guter Techniker, aber musikalisch waren seine Leistungen höchst unbefriedigend. Die „Variations sérieuses" von Mendelssohn wurden total verdorben. Schon das Thema war zu willkürlich im Takt und Rhythmus. Alles wurde zerrissen und im doppelt schnellen Tempo gespielt. Ein wenig besser erging es einigen anderen Werken. — Auf ganz anderer Stufe steht Paula Hager. Eindrucksvoll und klar gestaltete sie Beethovens Sonate op. 110, wenn auch mitunter vielleicht zu sentimental. Chopins b-moll Sonate behandelte sie sehr temperamentvoll, ausdrucksvoll und farbenreich. Von der mit ihr konzertierenden Sopranistin Anna Hütter läßt sich nicht viel des Guten berichten. Allenfalls ist ihre deutliche Aussprache zu loben. Die an sich brauchbare Stimme ist verbildet, sie klingt kehlig, Vortrag ist nicht wahrnehmbar, die Atemtechnik liegt im argen. Unglücksfälle wurden oft nur durch die Schlagfertigkeit des Begleiters Dr. Rumschiysky vermieden. — Noch geringer waren die Leistungen von Elisabeth von Bode, deren tiefer und wohlklingender Alt sie verleitet haben mag, sich auch musikalisch zu versuchen. Das einzig Erfreuliche in ihrem Konzert war die Mitwirkung des Violinisten Henry Seiffert, der einen guten Strich und vollen Ton zeigte. Die „Parsifal"-Tempi (Paraphrase von Wilhelmj) scheinen ihm aber fremd zu sein. — Auch Catarina Büsing-Gosch sollte ihren Gesang lieber für den Hausgebrauch reservieren. Im Konzertsaal muß jedes Tremolo unbarmherzig abgelehnt werden, wäre es mit noch so vielen Vorzügen verbunden. Von letzteren war aber auch nichts zu entdecken. Das Alt-Organ ist verschleiert, das Spinnen des Tones fehlt gänzlich. Ihre Partnerin, die Pianistin Helene Obronska, hat, seit ich sie zuletzt hörte, entschieden Fortschritte gemacht, sie erreicht jedoch nur achtbaren Durchschnitt. Anzuerkennen ist ihr Programm, das u. a. Thema und Variationen von Tschaikowsky und drei reizende Tanzstücke aus der zweiten Suite op. 70 von E. E. Taubert (auf Goethesche Worte) enthielt. Auch mehrere Lieder desselben Komponisten fanden viel Beifall, vor allem gleichfalls zwei Vertonungen Goethescher Texte („Dem aufgehenden Vollmonde" und „Geweihter Platz"). — Das Konzert des „Prof. Anna Schultzen-Asten-Chors" ließ gute Schulung und Disziplin des teilweise, d. h. bis auf die wenigen Männerstimmen, klangvollen Materials erkennen. Die Leiterin Margarete Herrmann ist mehr Lehrerin als Dirigentin, für welch letzteren Beruf ihr die Fähigkeiten abzugehen scheinen. Unterstützt wurde der Chor durch Jeannette Grumbacher- de Jong und das Streichquartett unter Führung von Gabriele Wietrowetz. Ziemlich trocken und nicht genügend ausgeglichen in den einzelnen Stimmen wurde Beethovens op. 94 gespielt. — Clara von Horsten-Strauß könnte zu guten Erfolgen gelangen, wenn auch sie sich das leidige Tremolo abgewöhnte. Ihr Sopran ist gut geschult bezüglich des Legatos. Der Vortrag verrät mehr Routine als wirkliches Empfinden. Die Aussprache müßte deutlicher sein, die Behandlung der Vokale und Konsonanten bedarf eifrigen Studiums. Das Programm enthielt manche selten gesungenen Lieder von Dvořák, Rachmaninoff und Tschaikowsky. Sechs Lieder von Edmund von Strauß sind äußerst geschickt gearbeitet und zeigen eingehende Kenntnis des Wirksamen. — Einen guten Eindruck hinterließ das Klavierspiel von Dallmeyer-Russell. Intelligenz ist sicher vorhanden, Poesie noch nicht zum Durchbruch gelangt. Wenn er einst selbständiger, weniger vom Lehrer abhängig sein wird, als es jetzt noch der Fall zu sein scheint, dürfte er mehr die Aufmerksamkeit auf sich lenken. Arthur Laser

Josef Stransky zeigte sich in seinem zweiten symphonischen Abend, den er mit dem Blüthnerorchester gab, als sattelfester, routinierter Dirigent. Er gab freilich alles (Beethovens Fünfte, das Meistersinger-Vorspiel und „Blanik" von Smetana) ziemlich grob in den Konturen und in der Farbe. Johannes Messchaert holte sich bei dieser Gelegenheit einen Riesenapplaus mit der vorbildlich gesungenen Ackersmann-Arie aus der „Schöpfung." Weniger Glück hatte er in seinem bald darauf folgenden (dritten) Liederabend, wo er (nach meinem Gewährsmanne) nicht glücklich disponiert war und vor allem Kunst und Gunst an dessen nicht ganz würdige Lieder von O. C. Posa verschwendete. — Cornelia Rider-Possart spielte mit gutem Können, aber etwas handfest und unelastisch das Schumannsche und das Rubinsteinsche d-moll Konzert. Ihr Vater rezitierte die „Kassandra" und den „Handschuh", und Oskar Fried leitete an diesem Abend ganz famos das Phiharmonische Orchester. Die Schillings'sche Musik zur „Kassandra" erwies sich, wie selbstverständlich, vornehm und fein. Doch will mich bedünken, daß ein Melodram nur wirken kann, wenn die Musik stofflich begründet ist. Sonst tritt das am letzten Ende Unorganische der Zwittergattung zu deutlich in die Erscheinung. — Ein Feinerer, Abgeklärterer scheint mir Edouard Risler seit dem Vorjahre geworden zu sein. Er spielte das B-dur Impromptu von Schubert schlicht und echt, wie es sein muß, gemäßigt und doch blühend in der Kantilene und in seinem inneren Leben. Daß das alles schließlich wohl mehr Kunstverstand als elementares Sichgeben ist, tut der Wirkung ja schließlich keinen Abbruch. Titan kann nicht jeder sein. Einen Fehler beging der Künstler mit dem Vortrage der es-moll Sonate von P. Dukas. Er spielte sie von Noten, damit man nicht meine, er „mache Fehler". Wenn trotzdem so viel falsch klang, so liegt das am Werke. Ich bin, glaube ich, kein Reaktionär, aber ich halte das Stück für ein Produkt der Impotenz. Wo es erträglich ist (stellenweise in den beiden letzten Sätzen), ist es eklektisch, im übrigen aber ohne Sinn für Klang, für harmonisch und tektonisch organisches Werden. Wer Neuland entdecken will, muß die Wurzeln aller Kunst kennen. Ich hatte nicht den Eindruck, daß dies für Dukas aus dem Werke hervorgeht. — In dem fünften Konzert des Waldemar Meyer-Quartetts, das im Forte und in der Bewegung recht kratzig spielte, sang Ella Müller-Rastatt

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ein paar Lieder von Mahler und aus der geschickt gemachten, aber inhaltlich leicht wiegenden Schi-King Serie von Sekles. Die Sängerin vokalisiert oft zu dunkel und zu breit, trägt aber mit Ausdruck vor. Alfred Schattmann

Alex und Samuel Füredi spielten mit dem Pianisten Max Benkö Beethovens G-dur Trio, op. 1 recht annehmbar. Was ich von den Sololeistungen vernahm, bestärkte mich in meiner Meinung, die mir schon während des Triospieles kam, daß die Vortragenden (die eben keine Virtuosen sind) bei schlichter Kammermusik hätten bleiben sollen: ihnen zu besserem Erfolge, den Hörern zu ungetrübterem Genuss. — Hélène und Eugénie Adamian erwiesen sich, wie im Vorjahre, als groß in der Kunst, auf zwei Klavieren zu spielen. Freilich, solange die Damen ihren Ehrgeiz darin setzen, auch hier alles auswendig zu spielen, können sie nicht zu völliger agogischer Freiheit gelangen. So hatte das Spiel öfter etwas Allzustarres an sich. Technisch haben sich beide Damen sehr vervollkommnet, so daß sie sich gut auch als Solisten hören lassen könnten. — Marianne Wentzlitzke erschien anfangs technisch recht firm. Zum mindesten hat sie einen vollen pastosen Akkordanschlag. Als es aber an Schuberts A-dur Sonate ging, verlor sie die Sicherheit bis zu einem débâcle. Das harmonische Gedächtnis ließ sie im Stich. Es gab Akkorde, wie sie Schubert nicht geschrieben, in Hülle und Fülle. Auch der geistige Gehalt des Werkes kam nicht zur Geltung; besonders der langsame Satz, Schuberts tiefstes und leidenschaftlichstes Klavierstück, wurde viel zu leichtlich vorgetragen. — Gisela Grosz ist schon eine Persönlichkeit. Ihr liegen die herben, harten und stürmischen Stimmungen. Brahms' es-moll Scherzo gelang vorzüglich, Schumanns Fis-dur Romanze gar nicht. Technisch mißlingt leider im Sturm und Drange des leidenschaftlichen Vortrages etwas zu viel. Auch das Gedächtnis versagt hin und wieder. Neunzig von hundert Spielern muß immer wieder geraten werden: Spielt mit Hilfe der Noten! Wieviel geistlose Einpaukarbeit, wieviel Angst und Sorge, wieviel Entgleisungen würden dadurch erspart werden. Die Sicherheit des Auswendigspielens ist eine Sache der psychischen Konstitution und kann dem besten Musiker abgehen, wie die Fähigkeit frei zu sprechen dem geistvollsten Kopfe. — Anton Foerster war zu Beginn seines Klavierabends offenbar nicht gut disponiert. Ihm, dem exzellenten Techniker, passierten allerhand faux pas in einer Mozartschen Sonate. Beethoven, op. 31, 1, gelang technisch gut, in der Auffassung aber kann ich dem Pianisten nicht zustimmen. Am besten spielte er zwei Stücke von Scarlatti.

Hermann Wetzel

Karl Reusch hat eine schöne, quellende Baritonstimme. Vorläufig jedoch setzt ihm das Lampenfieber noch recht zu, so daß über seine sonstigen Qualitäten sich ein abschließendes Urteil nicht fällen läßt. Jedenfalls weisen die bisherigen Proben nur auf die Bühne hin. — Prachtvolle Mittel nennt auch Helene Yung ihr eigen, aber ihre Technik ist bitter. Schade, denn auch der Vortrag weist die Eigenschaften auf, die man bei einer Hochdramatischen wünscht. Roger Thynnes Klavierspiel liegt auf einem toten Gleise. Die Fingertechnik ist einseitig entwickelt, während Arm und Handgelenk sehr vernachlässigt sind. Das Musikalische erhebt sich nicht über das Mittelmaß. — Auch Lucie Alice König ist nicht Herr ihrer Stimmmittel. Gelang z. B. auch Liszts „Du bist wie eine Blume" recht brav, so versagten Stimme und Ausdruck den Wagnerschen Gesängen gegenüber sehr. — Dagegen ist Oumiroff eine äußerst erfreuliche Erscheinung. Das ist prachtvolle Kultur, und wer Dvořák so singen kann, ist ein Meister bei dem man gern über ein paar flache Töne hinwegsieht. Oumiroff beherrscht im übrigen den Belcanto ganz hervorragend. — Das geht Leonore Wallner völlig ab. Sie mag im Salon genügen (wie auch die Streicherschen Lieder kaum über den Rahmen des Zimmers hinausgehen), die gesteigerten Anforderungen des Konzertsaales sind zu ungalant den zahlreichen Mängeln gegenüber. — Heinrich Pfannschmidt hat seinen Chor in straffster Zucht; besonders rhythmisch und dynamisch vermochten die Leistungen des Chors vollauf zu befriedigen. Als Solisten wirkten mit: Anna Stephan, die sich hüten muß, von ihrem nicht sehr voluminösen Alt zuviel zu verlangen, Elisabeth Ohlhoff, die in Mendelssohns „Gruß" ein Kabinettstück bot, Gustav Wittke mit einem sympathischen Tenor und Paul Köhler, dessen Baß in der Mittellage gut angibt, aber der einzig-schönen Baritonpartie in der „Walpurgisnacht" nicht gewachsen ist. Richard Hähn

Margarete Knüpfer erfreute wieder ihre Zuhörer mit zumeist leichteren, innigen, allerdings dem vornehmsten Genre angehörenden Liedern. Doch vermochte sie an diesem Abend nicht eine gewisse Befangenheit zu bannen. — Kurt Buß-Droß muß noch viel lernen. Vorläufig fehlt ihm jeder Sinn für Rhythmus, Strich und Geigenton. — Bei Karl Oehler muß bei aller Anerkennung seines bedeutenden pianistischen Könnens — ein wuchtiges, aufs ganze gehendes Spiel — leider festgestellt werden, daß ihm die Fähigkeit des Nachschaffens fehlt. Man bekommt bei ihm sehr wenig vom Werke zu hören; alles liegt an der Oberfläche und ruft daher oft Unbehagen, wenn nicht gar Langeweile hervor. — Estella Rosetti ist eine Sopranistin, deren Höhe namentlich im Piano einen außergewöhnlich schönen (wenn auch etwas metallischen), unwiderstehlichen Klang hat. Sie sang — hier zum ersten Male — fünf Lieder von Max Ettinger, die zwar geschickt gemacht, aber eben gemacht und auf den besseren Salonton gestimmt sind. Weniger schön sang sie Schubert. Der Mitwirkende, Dr. S. G. Rumschiysky, bot mit zwei Stücken von Chopin eine tüchtige Leistung. Doch erschöpfte er keineswegs den dämonischen Gehalt des cis-moll Scherzo. — Kammersänger Emil Liepe läßt durch äußerliches Unterstreichen keinen vollen Genuß aufkommen; im Loeweschen „Hochzeitslied" ließ er es auch an der nötigen technischen Vollkommenheit fehlen. Die Geigerin Gertrud Matthaes wirkte mit. Ihr ist schöner, reiner Ton und, wie aus dem Vortrage einer Sonate von W. Rust zu ersehen war, eine ziemlich fortgeschrittene Technik nachzurühmen.

Arno Nadel

Digitized by Google

Original from 20*
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BREMEN: An Orchesterneuheiten brachte die Philharmonie kürzlich „Drei einfache Stücke für kleines Orchester", sozusagen eine unvollendete, aus Scherzo, Notturno und Intermezzo bestehende Suite, von Hugo Kaun. Zwar nichts Bahnbrechendes oder Bedeutendes, aber abgesehen von dem torsohaften Charakter des Ganzen von hübscher, ansprechender und auch hinreichend selbständiger Haltung und dementsprechend auch recht freundlich aufgenommen. Wohlverdiente Beifallsstürme entfesselte am selben Abend die junge Geigerin Stefi Geyer, eine vielversprechende Schülerin Hubays, mit Goldmarks a-moll Konzert und Bachs Chaconne. Am 2. Februar bescherte uns Panzner eine treffliche, dem genialen Leiter volle Ehre machende Vorführung der hier noch nicht gehörten „Totenmesse" von Berlioz, zwar eine absonderliche Vorfeier des Mendelssohn-Tages, aber an sich eine verdienstvolle und für hiesige Verhältnisse glänzende Leistung. Zu bedauern war, daß Felix Senius in letzter Stunde hatte absagen müssen. Sein Ersatzmann Richard Fischer führte die noch durch die Chornummer „quid sum miser" bereicherte Partie in geschmackvoller, jedoch in der Höhe nicht ausreichender Weise durch. Aus der Kammermusik sei die interessante Serenade op. 33 von Leone Sinigaglia erwähnt, die den Herren Kolkmeyer, van der Bruyn und Ettelt einen schönen Erfolg brachte. — Lilli Lehmann, Burmester und Lambrino waren neuerdings wieder gern gesehene Gäste in eigenen Konzerten. Gustav Kißling

BRESLAU: Ein Prachtkonzert haben wir mit Ottilie Metzger-Froitzheim erlebt. Die Hamburger Künstlerin sang in einem der Abonnementskonzerte des Orchestervereins drei Lieder von Wagner: „Treibhaus", „Schmerzen", „Träume" und die Schlußszene aus der „Götterdämmerung". Seit den Tagen der Moran-Olden haben wir hier keine Sängerin gehört, die die Alt- und Sopranskala mit gleicher Vollendung beherrscht und in beiden Registern gleich hervorragende Wirkungen vollbringt. — Conrad Ansorge spielte im achten Abonnementskonzert zwei Klavierkonzerte: Liszt's A-dur und Beethovens Es-dur. Er bewährte sich auch hier als vielseitiger und denkender Künstler. In dem auf das Konzert folgenden Kammermusikabend, in dem er die c-moll Sonate op. 111 von Beethoven und die Händel-Variationen op. 24 von Brahms spielte, verlegte er sich gar zu sehr aufs Donnern. Das Orchester unter Dr. Dohrn wartete mit drei Sätzen aus der Symphonie „Romeo und Julia" von Berlioz und mit Bruchstücken aus der „Rosamunde"-Musik von Schubert auf, die mit größter Delikatesse vorgetragen wurden. Es spielte ferner in Wiederholung die Orchestervariationen op. 36 von Elgar und schließlich auch — eine Neuheit: die „Gwendoline"-Ouvertüre von Chabrier. — In der Kammermusik fand ein neues Streichquartett von Hermann Behr, dem tüchtigen Dirigenten unserer Mittwochskonzerte, sehr beifällige Aufnahme und auch freundliche Beurteilung in der Presse. — Mit großem Beifall sang wieder der Gesangverein Breslauer Lehrer unter dem tüchtigen Max Krause. — Julia Culp sang diesmal alles auf den großen Ton hinaus. Theodor Streicher, der einen besonderen Liederabend mit dem Sänger Dr. Fery Lulek gab, interessierte als Komponist nur teilweise. Godowsky eroberte alles im Sturme. J. Schink

BUDAPEST: Die letzten Konzerte der Philharmoniker boten keine sonderliche Anregung. An dem fünften Abend, den in Vertretung des erkrankten Dirigenten Kerner Kapellmeister Szikla leitete, hörte man Beethovens Vierte, Bizet's erste „Arlesienne"-Suite und Goldmarks Ouvertüre „In Italien"; im sechsten Konzert, dem wieder Kerner vorstand, Dvořák's dritte Slawische Rhapsodie, Volkmanns zweite Symphonie in B und die zweite Leonoren-Ouvertüre. Solistinnen: Julia Culp (die auch durch einen selbständigen Liederabend erfreute) und Frau Preuse-Matzenauer. — Das Akademie-Orchester brachte unter Leitung Hubay's als Novität Smetana's „Sarka", als Reprise Mihalovich's gedankenvoll-ernste h-moll Symphonie. Der Geiger Szigeti, eines der Wunderkinder, die aus Hubay's Meisterschule alljährlich flügge werden, zeigte sich in der Wiedergabe des Tschaikowsky-Konzertes als abgeklärter Künstler. — Als dritte Orchestervereinigung trat das von Ladislaus Kun geleitete „Symphonische Orchester" auf den Plan. Die Darbietungen des ersten Abends: Beethovens Fünfte, Buttykay's „Ungarische Suite" und d'Indy's als Novität gebrachte, äußerlich fesselnde, durch technische Struktur und Kolorit interessante symphonische Dichtung „Istar" lassen von der Wirksamkeit des neuen Orchesters Schönes erhoffen. — In einer Kammermusiksoiree von Hubay-Popper mit Lamond und Paul Juon hörte man des letzteren „Rhapsodie" mit sehr gemischten Gefühlen, in denen eine Dissonanz des Mißbehagens über widerborstige Eigenwilligkeiten, die Originalität vortäuschen sollten, dominierte. Aus der Flucht solistischer Veranstaltungen ragen die Klavierabende Rosenthals und Friedmans leuchtend hervor. Dr. Béla Diósy

DRESDEN: Das vierte Hoftheaterkonzert der Serie B brachte als Neuheit eine Lustspielouvertüre nach Goldoni von Leone Sinigaglia, ein sehr frisches, melodieenreiches, elegantes und dabei vortrefflich gearbeitetes und instrumentiertes Werk, das unter Schuchs Leitung prächtig wiedergegeben wurde und dem anwesenden Komponisten einen Hervorruf eintrug. Als Solist bewährte Fritz Kreisler aufs neue seinen Ruf als glänzender Geigenvirtuos und echter Musiker mit der Interpretation des Brahmsschen Violinkonzerts. — Der Mozart-Verein brachte unter Max v. Haken zwei Sätze aus der zweiten Orchestersuite von Franz Lachner, edelgehaltene und überaus farbenreiche Stücke, zu eindringlicher Wirkung. In Frau Baily-Apfelbeck, die Mendelssohns Klavierkonzert g-moll spielte, lernte man eine ebenso temperamentvolle wie durch ihre Anschlagskunst hervorragende Pianistin kennen. Als Gesangssolistin fand Hella Rentsch Sauer mit Liedern von Schumann und Mendelssohn viel Beifall; letztgenannte Künstlerin erzielte auch mit einem eigenen Liederabend einen ehrlichen Erfolg. — Kammermusik-Abende des Petri-Quartetts und des Leipziger Gewandhaus-Quartetts mit Emil Kronke boten erwünschte Abwechselung. —

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

In einer Wohltätigkeitsaufführung trat der Geiger Franz Ondricek erstmalig vor unser Publikum, das ihm, ohne hingerissen zu sein, doch eine sehr freundliche Aufnahme bereitete. — In der Martin Luther-Kirche feierte Albert Römhild mit seinem ausgezeichneten Chore den 100. Geburtstag Felix Mendelssohns durch eine in allen Einzelheiten wohlgelungene Aufführung des „Elias", wobei die Damen Wittich und Rebhun, sowie die Herren Grosch und Trede solistisch mitwirkten. — In einem Kirchenkonzert trat Helga Petri zum ersten Male als Sängerin an die Öffentlichkeit und erfreute durch gute Durchbildung ihrer angenehmen, wenn auch nicht großen Stimme, sowie durch Wärme und Natürlichkeit des Vortrags. — Das vierte Abonnementskonzert der Vereinigung der Musikfreunde vermittelte uns die Bekanntschaft mit der ebenso stimmbegabten wie durch Anmut und natürliche Vortragskunst bestechenden Altistin Ilona Durigo und führte Henri Marteau wieder einmal nach Dresden, der mit Beethovens Konzert und der Regerschen Solosonate D-dur einen durchschlagenden Erfolg erzielte. Ein Temperamentskünstler ist ja Marteau nicht, aber in Klarheit und Sicherheit des Spiels und einer gewissen herben, klassischen Keuschheit des Vortrags und der Tongebung hat er nicht viele seinesgleichen. Drei als Neuheiten gespielte kleine Orchesterstücke von Joan Manén überragten den Durchschnitt flacher Salonmusik nicht. — Das vierte Hoftheaterkonzert der Serie A stand unter der lähmenden Einwirkung der „Elektra"-Vorbereitungen, die seit Wochen auch die Kräfte des Orchesters in fast ungebührlicher Weise in Anspruch nahmen, insofern, als die als Neuheit angekündigte Brucknersche Symphonie in Wegfall kam und nur Händel und Beethoven das Programm ausfüllten, an sich gewiß kein geringer Genuß, zumal da des erstgenannten Meisters Konzert F dur für Streichorchester und zwei Bläserchöre unter Ernst v. Schuchs Leitung vorzüglich zu Gehör kam, wobei sich besonders die Solooboisten Biehring und Ritter-Schmidt hervortaten. Doch trat das Mißverhältnis zwischen den aus je zwei Oboen, zwei Hörnern und Fagott bestehenden Bläsergruppen und dem stark besetzten Streichkörper deutlich hervor; man müßte, um eine im klanglichen Gleichgewicht stehende Aufführung zu erzielen, die Streichinstrumente wesentlich schwächer besetzen. Beethovens „Eroica", von der Königlichen Kapelle unter Schuch gespielt, ist immer von neuem eine Freude seltener Art. — Im vierten Philharmonischen Konzert erzielte Teresa Carreño einen starken Erfolg durch ihre, temperamentvolle und ausgereifte Technik mit Wucht und Kraft verbindende Spielweise, während Zartheit und Klangzauber der Künstlerin allerdings weit mehr als sonst fehlten. — Der Baritonist Vernon d'Arnalle wurde nach Stimme und Vortrag nur mäßigen Ansprüchen gerecht. — Im dritten Konzert der Vereinigung der Musikfreunde war an Stelle des erkrankten Georg Anthes, dessen Auftreten für Dresden, wo er so lange erster Heldentenor an der Hofoper war, eine Sensation bedeutet hätte, Ernst Kraus (Berlin) schnell herbeigerufen worden. Er war leider durchaus nicht in Gebelaune, sondern begnügte sich damit, vier Lieder mit so auffälliger Gleichgültigkeit und Nachlässigkeit in Gesang und Vortrag zu bieten, daß er kaum einen Achtungserfolg erzielte. Seltsamerweise tat das Strauß'sche Lied „Die heiligen drei Könige aus Morgenland" in der Bearbeitung mit Orchester eine weit geringere Wirkung als mit Klavier. Instrumentalsolist des Abends war der Cellovirtuose Jacques van Lier, dem bei glänzender Technik mehr Süßigkeit des Tones als Kraft und Eigenart eigen sind. — Mit zwei Orgelabenden führte Alfred Sittard seine große, ernste und doch farbenfrohe Kunst zu schönen Siegen. Am zweiten brachte Elisabeth Boehm-van Endert zwei Lieder von A. P. Boehm zu erfreulicher Wirkung, während Sittard selbst mit Friedrich Kloses Präludium mit Doppelfuge, einem aus kleinsten Anfängen sich mit Bachscher Phantasie und Gestaltungskraft zu mächtigen Wirkungen steigernden Werke, seinen nachhaltigsten Erfolg erzielte. — In Roths Musiksalon lernte man sieben neue, wertvolle Lieder von Bertrand Roth sowie eine Anzahl Gesänge von Richard Wetz kennen und schätzen. Luise Ottermann war beiden Tonsetzern eine ebenso liebevolle wie künstlerisch sichere und sinnige Interpretin. Aufsehen erregte am selben Orte die junge Geigerin Palma v. Paszthory, die mit blendender, unfehlbarer Technik eine staunenswerte Reife des Vortrags verbindet. — Nach Kubelik, dessen Soloabend sich wieder zu einem Triumphe seiner technischen Meisterschaft gestaltete, erzwang sich Waclaw Kochansky als talentvoller, gut geschulter Geiger Achtung. — Elena Gerhardts zweiter Liederabend offenbarte aufs neue ihre zwingende Eigenart als Gesangskünstlerin. — Emil Sauer bewies im Verlaufe seines Klavierabends, daß aus dem einstigen Virtuosen jetzt ein empfindungsreicher Künstler geworden ist, der nicht nur zu imponieren, sondern auch zu erwärmen und zu erfreuen weiß. Dasselbe läßt sich leider nicht von Teresita Carreño-Blois sagen, die ihrer großen Mutter als Pianistin nur wenig Ehre machte und in ihrem Konzert durch mangelhafte Technik und geringes musikalisches Verständnis die Hörer zu der Überzeugung brachte, daß sie als konzertierende Klavierspielerin fehl am Ort ist. Dagegen lernte man in Meta Foerster-Bresson eine sehr begabte und zu schönen Hoffnungen berechtigende Pianistin kennen. F. A. Geißler

FRANKFURT a. M.: Unser „Museums"-Publikum, im allgemeinen als etwas kritisch-reserviert berufen, kann gelegentlich, besonders Solisten gegenüber, auch Beifall aus vollen Händen verschenken; solche Gebelaune aber wie neulich Fritz Kreisler gegenüber zeigt es doch nur selten. Und der Enthusiasmus war zu verstehen. Wie dieser große Meister der Violine, der mit einem Konzert des alten Italieners Vivaldi schon vielverheißend begann, das Brahmssche Violinkonzert wiedergab, dessen große Schwierigkeiten überwand, dessen Gehalt heraushob und mit der bezwingenden Schönheit seines Geigentones verklärte, das war glorios, ein nicht häufiges Erlebnis auf dem Gebiete der reproduzierenden Tonkunst. Das Ganze eine durchgängige Steigerung bis zum hinreißenden Finalsatz. — Für die Kammermusik-Hörer des

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Museums sorgte diesmal wieder das Böhmische Streichquartett vortrefflich. — Unser einheimisches Rehberg-Trio verzeichnet einen weiteren, gelungenen Abend. — Nicht so gut wie früher bestand diesmal der Pianist T. Lambrino bei Bach, Beethoven und Chopin; auch von Schumanns Carnaval-Piècen wollte nicht alles glücken. — Der Klavierabend von Teresita Carreño-Blois, an sich interessant und genießenswert, litt unter der Mißstimmung der Zuhörer, die der Konzertgeberin ihr verspätetes Kommen nicht vergessen mochten. — Besonders stark haftet von den übrigen Konzerteindrücken derjenige eines von Florence Bassermann und dem Geiger Felix Berber gegebenen Beethovenabends. Die Kreutzersonate mit dem reichen Leben ihres Prestosatzes und den herrlichen Variationen hat man gewiß hier lange nicht so innig vertieft und zugleich an der Oberfläche so köstlich poliert gehört wie bei diesem Anlaß. — Mendelssohn herrscht natürlich gegenwärtig auch hier stark auf den Programmen. Dies war u. a. der Fall bei zwei vom „Museum" gegebenen Konzerten; eins bot die Italienische Symphonie, die Sommernachtstraum-Musik u. das Violinkonzert, letzteres von Alfred Wittenberg-Berlin sehr annehmbar interpretiert. Schöne Kammermusikwerke des Meisters vermittelte uns anstatt des ursprünglich hierzu ausersehenen Halir-Quartetts dasjenige der Berliner Herren K. Klingler, J. Rywkind, F. Klingler und A. Williams, die im Verein mit unseren Rebner-Quartettspielern auch das so genußreiche Streich-Oktett Mendelssohns spendeten. — Der Rühlsche Gesangverein führte Liszts „Christus" auf, wobei E. Schwickeraths sichere Direktion und die tüchtige Haltung der meisten ausführenden Kräfte (einschließlich des Solisten Zalsman und der Damen Lomann und Aschaffenburg) herzliche Anerkennung fanden, während das Werk bis auf einzelne Nummern eigentlich nur mit Respektbezeugungen beschieden ward. — In einem Opernhauskonzert entzückte Julia Culp mit Liedervorträgen von fast monumental zu nennender Ausprägung. — Den bedeutendsten solistischen Erfolg errang Fritz Kreisler mit einem eigenen Abend, wobei er hauptsächlich die alte Violin-Literatur berücksichtigte und nicht nur Bach und Händel, sondern auch Tartini, Couperin u. a. zu wahrem Leben auferweckte. Hans Pfeilschmidt

HAAG: Den Glanzpunkt der bisherigen Konzertsaison haben unbedingt die fünf Kammermusik-Abende des Böhmischen Streichquartetts gebildet, die alle Beethovenschen Quartette brachten. Einen edleren Kunstgenuß kann man sich kaum denken, und ich brauche wohl nicht besonders zu erwähnen, daß die herrlichen Schöpfungen des Meisters einen ergreifenden Eindruck gemacht haben. — Die Orchester aus Haag und Amsterdam wetteifern miteinander, ihren Konzerten durch Mitwirkung von Solisten allerersten Ranges höhere Zugkraft zu verleihen. Mit dem Amsterdamer Orchester traten auf: Elena Gerhardt, Elsie Playfair, Sergei Rachmaninoff und Marcella Pregi. Neu für uns waren Elena Gerhardt und Sergei Rachmaninoff; jene entzückte durch ihre herrliche, musterhaft ausgebildete Stimme und ihre vollendete Wiedergabe von Straußschen und Wolfschen Liedern. Rachmaninoff machte mit der vortrefflichen Wiedergabe seines eignen Konzertes als Pianist und Komponist einen starken Eindruck. — Nicht weniger genußreich waren die Konzerte der Gesellschaft „Diligentia". Das Residentie-Orkest eröffnete den Zyklus mit Bachs sechstem Brandenburgischen Konzert; die Solistin Julia Culp brachte als Novität „Il lamento d'Arianna" aus Monteverdi's verschollener Oper „Arianna" in der modernen Bearbeitung von Respighi; diese Arie scheint für Frau Culps reich nuancierte, dunkelgefärbte Stimme geschrieben, und ihr ausdrucksvoller Vortrag erweckte viel Begeisterung. Weiter hatten die Bläser des Orchesters in Richard Strauß' Es-dur Serenade Gelegenheit, ihre vorzüglichen Eigenschaften zu zeigen; die reizende Jugendarbeit kam mit einer Klangwirkung von ungemeiner Reinheit und fast idealer Schönheit heraus. — Auch Stefi Geyer kam wieder, aber sie konnte ihren Weltruf nicht vollkommen bewähren: ihre Wiedergabe des Tschaikowsky'schen Violinkonzertes war weder technisch noch geistig einwandfrei. — Einen bei weitem höheren Genuß bot das Auftreten des Cellisten Anton Hekking im dritten „Diligentia"-Konzert; zwar spielte er nichts Neues: Variations Symphoniques von Boëllmann und „Kol Nidrei" von Bruch, aber es wurde so meisterhaft vorgetragen, daß man sagen mußte: „Es klang so alt und doch so neu!" — Die Sonntagmittags-Konzerte des Residenz-Orchesters erfreuen sich immer eines starken Interesses und ernten auch stets großen Beifall. Als Solisten ließen sich u. a. hören das „Wunderkind" Jascha Bron, weiter Clotilde Kleeberg und Mientje Lammen. — Clotilde Kleeberg gab außerdem einen Kammermusik-Abend unter Mitwirkung des Cellisten Oskar Eberle und erwies sich mit einem unvergeßlichen Vortrag der „Kreisleriana" als eine wundervolle, poetisch begabte Schumann-Interpretin. — Carl Flesch und Julius Röntgen spielten Sonaten von Mendelssohn, Beethoven und Röntgen; ferner kamen Klavierwerke von Beethoven und Violinstücke von Gluck, Bach u. a. zu Gehör. — Der junge Pianist Willem Andrießen zeigte in einem Konzert mit Frau Vogel-van Vladeracken eine außergewöhnliche musikalische Begabung, glänzende Technik und eine zwar noch nicht ausgeprägte, aber vielverheißende Individualität. Frau Vogel hat eine niedliche Stimme, aber für den Konzertvortrag ist die Ausdrucksfähigkeit nicht zureichend. — Unter lebhaftem Beifall debütierte hier die junge Sängerin Hanna Verbena. Mit dem Vortrag von Liedern aller Art erwies Fräulein Verbena sich als eine stimmbegabte Künstlerin. — Die Mittagskonzerte des Vereins Haagsche Kunstkring boten meistenteils unbekannte Lieder von Fräulein van den Brandeler, Frans Vink, Carl Oberstodt, Kor Kuiler, Cjunsje Koch, Bart Verhallen, Julius Röntgen u. a. Der Liederzyklus „Der erste Ball" von Kor Kuiler (Worte von Anna Ritter) seien jeder Sopransängerin wärmstens empfohlen. Auch die Arbeiten von Fräulein van den Brandeler verdienen Aufmerksamkeit. — In den ersten Monaten des Jahres entwickelte das hiesige Konzertleben eine außergewöhnliche Tätigkeit. Viel gibt es jedoch nicht zu

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

verzeichnen. Die Leistungen von Künstlern wie Edouard Risler, Fritz Kreisler, Emil Cazeneuve, Stefi Geyer und Anderen sind so oft erwähnt worden, daß eine einfache Mitteilung ihres Auftretens genügt. Auch das Residenz-Orchester und das Concertgebouw-Orchester brachten nur allbekannte Werke des klassischen, romantischen und modernen Repertoires. Und sollen wir noch etwas sagen vom Auftreten der Teresa Carreño oder der leider jüngst verstorbenen Clotilde Kleeberg? — Eine neue Erscheinung war hier der Violinist Alexander Sebald. In einem Diligentiakonzert spielte er ein Konzert von Mozart und Werke von Paganini. Sein Paganinivortrag fesselte durch eine erstaunliche, jedoch nicht verfeinerte technische Begabung; die Wiedergabe des Mozartschen Konzertes machte weniger Eindruck, weil es Sebald an innerlicher Tiefe und Klangreiz mangelt. — Eine holländische Komponistin, Anna Cramer, führte an einem Abend eigene Werke vor: Lieder, gesungen von Gerard Zalsman und Jeanne Broek-Landré. Anna Cramer zeigt eine ungemeine Produktivität; sie hat den Modernen viel abgelauscht und vermag die kühnsten Modulationen geschickt zu verwenden. Aber starke Individualität, reiche Phantasie und originelle Erfindungskraft kann man in diesen Liedern noch nicht verspüren; sie zeigen mehr Kopfarbeit als warm strömendes Leben. — Vielversprechendes bot uns das jüngste Mittagskonzert des „Haagsche Kunstkring“: wir hörten Lieder von den niederländischen Komponisten Philip Loots und Willem Andriessen. Zumal die Kompositionen des zwanzigjährigen Andriessen zeigen eine ungewöhnliche, individuelle, frische, schöpferische Begabung. — Albert Vogel gab einen Deklamations-Abend, in dem er vortrug: Bürgers „Lenore“ (Musik von F. E. A. Koeberg), Fontane's „Archibald Douglas“ (Musik von Willem Landré), Heines „Edith Schwanenhals“ (Musik von Pirani) und von Wildenbruch-Schillings' „Das Hexenlied“, und erzielte damit vielen Erfolg. — Eine überraschende Erscheinung war der Violinist Aldo Antonietti, dessen Wiedergabe von Werken von Purcell, Händel, Corelli, Tschaikowsky und Vieuxtemps vielen Genuß bereitete. — Schließlich sei noch erwähnt das Debüt von Johan Schoonderbech als Leiter des Königlichen Vereins „Excelsior“. Dieser junge Künstler hat schon als Dirigent der sog. Sommeraufführungen in Naarden einen hohen Ruf erworben und zeigte jetzt auch hier, daß er ein temperamentvoller, routinierter Künstler ist und mit Sicherheit ein großes Ensemble zu beherrschen weiß. Unter Mitwirkung der Damen A. Noordewier-Reddingius und Pauline de Haan-Manifarges und der Herren Rud. v. Schaich und Hendrik van Oort machte die Aufführung von Händels „Josua“ einen sehr erfreulichen Eindruck. Herman Rutters

HAMBURG: Nach einer in diesem Jahre besonders karg bemessenen Weihnachtspause begann bereits in den allerersten Tagen des Januar die zweite Hälfte der Konzertsaison. Das erste Wort hatte die junge Teresita Carreño-Blois, die mit einem eigenen Klavierabend bewies, daß die Vorzüge ihres Spiels zwar nicht in derselben Richtung liegen, wie bei ihrer berühmten Mutter, daß aber von Vorzügen auch bei ihr unter allen Umständen geredet werden muß. — Das erste Philharmonische Konzert im neuen Jahre präsentierte uns Siegmund von Hausegger. Der sympathische Münchner Künstler kam in doppelter Eigenschaft: als Komponist und als Dirigent. Den wesentlich günstigeren Eindruck hinterließ er als Orchesterleiter von moderner, gestaltungskräftiger Art. Er ist einer von denen, die dem Orchester ihre Absichten suggerieren und unter denen der ganze Ausdruck der Musik an Elastizität und Lebendigkeit stark gewinnt. Prachtvoll begleitete Hausegger, dessen leichte, schmiegsame Hand für solche Musik besonders geeignet erscheint, Mozarts Klavierkonzert in d-moll, das von Artur Schnabel köstlich gespielt wurde. Als Komponist bescherte uns Hausegger seinen „Barbarossa“. Man hat vor einer ganzen Reihe von Jahren dies Werk hier unter Fiedler bereits gehört. Damals, als es den Reiz der Neuheit noch besaß, als man es als Talentprobe eines Vierundzwanzigjährigen ansehen konnte, durfte man diesem „Barbarossa“ vielerlei Rühmliches nachreden. Heute steht man natürlich der etwas robusten Pathetik des ersten und dem musikalischen Hurra-Patriotismus des letzten Teiles schon kühler gegenüber. Auch Hausegger selbst denkt nicht daran, etwa alles zu verteidigen, was er im Überschwang der Jahre von Sturm und Drang in das Werk hineingelegt hat. Lebhafter interessieren konnte nur noch der mittlere Abschnitt: „Der Hörselberg“, eine Instrumentalstudie von blühender Phantasie und großer bildnerischer Potenz. — Unter den großen Orchesterkonzerten gab es eine Wiederholung der „Gloria“-Symphonie unter Prof. Neglia. Trotz des wohltätigen Zweckes fand diese Aufführung nur einen minimalen Zuspruch — für Werke mit solchen Ansprüchen und solchen Voraussetzungen ist Hamburg noch nicht reif, und darum pflegen solche Veranstaltungen bei uns auch stets mit einem Defizit zu endigen, wenn nicht für einen gesellschaftlichen Hintergrund Sorge getragen ist. In seinem dritten Abonnementskonzert brachte Neglia als Neuheit für Hamburg die dritte Symphonie in g-moll von Reinecke, ein formvollendetes, klangschönes Werk, das in den Tagen der Mendelssohnfeiern gerade zu rechter Zeit kam, und außerdem von Sibelius die effektvolle „Karelia-Suite“. Solist des Abends war Hugo Becker. — Das VII. Philharmonische Konzert führte wieder einmal Max Reger nach Hamburg. Mit ihm zugleich kam Marteau, um Regers neues Violinkonzert op. 101 hier zur Erstaufführung zu bringen. Dies beinahe abendfüllende Violinkonzert hat unter den Nichtmusikern ein gelindes Grauen erregt. Aber auch viele Musiker stehen der komplizierten Technik dieses neuesten Reger ziemlich ratlos gegenüber. Ein Asket in bezug auf Modulationsfreiheiten war Reger ja niemals. Aber, was er sich in seinem neuen Violinkonzert in dieser Beziehung leistet, geht weit über alles Frühere hinaus. Da man aber zumeist diese rastlosen Modulationen weder als musikalische Notwendigkeit empfindet, noch für sie eine Berechtigung etwa aus dem Vorhandensein einer dichterischen Idee herleiten kann, wirkt das Ganze schließlich in der Tat peinigend und quälend. Man sehnt sich mehr und mehr nach Momenten festgelegter Tonalität,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach Akkorden ohne Buckel und Höcker. Der Solopart des Konzerts ist so undankbar und so wenig geigenmäßig wie nur irgend möglich: jedesmal, wenn Marteau von neuem ansetzte, erlebte man dieselbe Enttäuschung; „von Melodie auch nicht eine Spur". Eingerahmt wurde das Konzert durch zwei Orchesterwerke, bei deren Vortrag Reger Dirigentenqualitäten allerersten Ranges dokumentierte. Die „Dritte" von Brahms hat man hier seit Jahren nicht so eigenartig und dabei so wirksam gehört wie unter ihm. — Zwei Tage vorher hatte Reger im Verein mit der einheimischen Sängerin Lilly Hadenfeldt ein Konzert gegeben, bei dem ein paar Dutzend Menschen Gelegenheit hatten, Reger als Klavierspieler zu bewundern. Er begleitete nur. Aber er begleitete Lieder von Dvořák, Schubert und sich selbst so, daß man glaubte, nie Ähnliches gehört zu haben. Sehr erfreuliche Eindrücke machte Lilly Hadenfeldt, die ihre Lieder mit starker Empfindung und vollendeter Gesangstechnik sang. — Die „Böhmen" spielten im zweiten Konzert des Vereins für Kammermusik ein interessantes, in den Mittelsätzen sehr raffiniert gearbeitetes Quartett von Sgambati, ein Jugendwerk des begabten Italieners, und erzwangen mit dem virtuosen Vortrag sowohl sich als der Komposition einen starken Erfolg. — Ziemlich ergebnislos verlief ein Liederabend, den die Münchner Sängerin Fanny Absberg im Verein mit dem Münchner Komponisten Kaspar Heinrich Schmid veranstaltete. Denn weder die Lieder Schmids noch ihre Wiedergabe durch die zwar recht niedlich, aber ziemlich monoton und farblos singende Künstlerin konnten höhere Ansprüche befriedigen. — Mit einer etwas kargen und in jeder Beziehung ärmlichen Mendelssohn-Feier genügte unsere „Philharmonie" den Verpflichtungen, die sie als führendes hamburgisches Musikinstitut dem in Hamburg geborenen Tondichter gegenüber doch wohl hatte, nur in bescheidenem Maße. Dirigent dieser musikalischen Feier war Richard Strauß, dem man besonders innige Beziehungen zu Mendelssohnscher Musik, zu Mendelssohnscher Art wohl kaum nachsagen kann. So gern wir Strauß als Dirigenten unserer Philharmonie begrüßen, schon des künstlerischen Gewinnes wegen, den aus seiner Anwesenheit unser Orchester zieht — in diesem Fall wäre eine andere Wahl doch wohl am Platze gewesen. Das Programm brachte Mendelssohns bereits stark verblaßte schottische Symphonie und diejenigen seiner Ouvertüren, die seinem Namen noch auf lange hinaus Geltung in den Konzertsälen verschaffen werden: die Ouvertüre zum „Sommernachtstraum" und die zu den „Hebriden". Die Wiedergabe dieser drei Mendelssohnschen Werke geriet etwas kühl. Nur von dem amüsanten Vivaceteil der Symphonie schien Strauß lebhafter interessiert, und nur in ihm erhob sich seine Interpretation gleichzeitig zu einer Inspiration des ihm unterstellten Orchesters. Als Hauptwerk der merkwürdigen Mendelssohnfeier figurierte auf dem Programm „Also sprach Zarathustra" von Richard Strauß! Daß dies so zusammengesetzte Programm dem einstimmigen Widerspruch der gesamten hiesigen Kritik begegnete, war nur ein verdientes Schicksal. Die Aufführung des „Zarathustra" überragte bei weitem diejenige der Mendelssohnschen Werke, ohne freilich davon überzeugen zu können, daß Richard Strauß etwa der denkbar beste Leiter seiner eigenen Werke sei. Sicher ist jedenfalls, daß nicht nur bei der ruhmvollen Uraufführung des „Zarathustra" in Berlin, sondern auch bei späteren Anlässen das Werk unter Arthur Nikisch wesentlich intensivere Wirkungen auszuüben imstande war. — Von Kammermusik-Abenden zu erwähnen sind zwei unmittelbar aufeinander folgende Beethovenabende der Brüsseler und der Böhmen. In beiden Fällen kam es zu musterhaften Darbietungen, bei denen allerdings die Böhmen den Vorsprung eines dankbareren Programms hatten. — Konzertmeister Bingell machte uns bei seinem zweiten Kammermusik-Abend mit Henri Marteau's teilweise recht amüsantem, aber nicht sonderlich schwerwiegendem Streichquartett in Des-dur bekannt und erwarb sich außerdem ein Verdienst dadurch, daß er sich César Francks prachtvoll gearbeiteten Klavierquintetts erinnerte. — Sehr glücklich für die Konzertgeberin verlief ein Liederabend, den Elsa Laube veranstaltete, und der der hier mit Recht sehr beliebten anmutigen Sängerin nicht nur einen vollen Saal, sondern auch einen vollen künstlerischen Erfolg einbrachte. Heinrich Chevalley

KASSEL: Die Konzerte der letzten beiden Monate brachten meist Altbewährtes, so die der Königlichen Kapelle unter Franz Beier Beethovens Vierte, Händels Concerto grosso in D, Mozarts Es-dur und Wagners Faustouvertüre, alles in löblichster Ausführung; Neuheit war des Grafen Hochberg F-dur Symphonie, die sich eines Achtungserfolges zu erfreuen hatte. Bernhard Dessau bewies sich in Bruchs g-moll Konzert, einem Adagio von Spohr und Sarasate's Zigeunerweisen als geistig und technisch hochstehenden Künstler, während Lolo Barnay mit Volksliedern von Reimann erfreute und Frau Leffler-Burckard mit der Ozean-Arie und Liedern von Wagner begeisterte. — In den geschätzten Kammermusiken der Herren Hoppen, Kruse, Keller, Monhaupt gab es die Quartette in F von Mozart, c-moll von Beethoven, Es von Dvořák, a-moll von Schumann, Klavierquartett in A von Brahms und als Neuheit die hübsche Serenade für zwei Geigen und Klavier von Sinding, die den Herren Hoppen, Kruse und Dr. Zulauf vielen Beifall eintrug. — Auch die Böhmen suchten uns wieder auf und weckten von neuem helle Begeisterung: neben ihnen erwies sich Susanne Dessoir, trefflich begleitet von C. Hallwachs, mit Liedern von Schubert, Schumann, Cornelius als vorzügliche Vortragskünstlerin. — Einen ganzen Schubert-Wolf-Abend gab Alma Brunotte, die gleichfalls, bestens begleitet von Frl. Bölling, reichen Beifall erntete. — Einen interessanten Abend bot noch, im Bunde mit dem Pianisten Weinreich und der Sängerin Flora Wolff, der junge Pianist O. V. Maeckel, der zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. — Raffs „Waldsymphonie" und Tschaikowsky's Balletmusik „Der Nußknacker" erfuhren im vierten, Mendelssohns a-moll Symphonie und „Sommernachtstraum"-Musik im fünften Konzert der Königlichen Kapelle (Prof. Beier) beste Wiedergabe. Als Gäste entzückten Forchhammer und Pauer, dieser mit Beethovens

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

G-dur Konzert und mit „Liedern ohne Worte". — Die Kammermusik der Herren Hoppen, Kruse, Keller, Monhaupt bot neben Beethovens Flötentrio und einem Haydn Brahms' a-moll Quartett in feiner Weise. — Ein Liebling unseres Publikums ist Burmester, der mit dem Pianisten Stefaniai durch Sonaten von Schubert und Brahms und seine kleinen Soli berauschte. — Weniger Anziehung übte ein an sich interessanter Klavierabend Lutters aus. — Zwei Sterne der Gesangskunst erschienen in Frau Bosetti und Julia Culp, erstere glänzend durch Koloraturtechnik, letztere durch edel empfundene Liedinterpretation. Das eine Konzert ward bereichert durch wertvolle pianistische Gaben O. Neitzels und Vorträge der Harfenistin Neitzel-d'Herambautt; Frau Culp stand als tüchtiger Begleiter Erich Wolff zur Seite. — Mit gemischtem Programm traten unsere vornehmsten Vereine hervor. Bachs „Freue dich, erlöste Schar", Brahms' „Nänie", Beethovens Chorphantasie und Wolfs „Elfenlied" bot bestens der Oratorienverein (Dirigent Hallwachs), Schuberts „Allmacht" und Mendelssohns „Lorelei"-Finale der Philharmonische Chor (Dirigent Nagel). Dem Oratorienverein assistierten Frau Wedekind und die Pianistin Frl. Ellenberger, dem Philharmonischen Chor Frau Leffler-Burckard u. Cellist Schreiner. Triumphe feierten die beiden Sängerinnen. — Zur Vorfeier von Kaisers Geburtstag sang der Lehrergesangverein (Dirigent Kürsten) außer anderen patriotischen Liedern Beckers „Choral von Leuthen" und Wagners „Kaisermarsch" trefflichst. Dazu erfreuten sehr Prof. Sitt und Tochter mit den Doppelkonzerten von Bach (d-moll) und Spohr (h-moll). Dr. Brede

KÖLN: Im sechsten Gürzenich-Abonnementskonzert, das ein buntgemischtes Programm hatte, erregte der Geiger Efrem Zimbalist mit der Wiedergabe von Glazounow's a-moll Konzert und dreier Sätze aus Lalo's Spanischer Symphonie zunächst begreifliches Staunen ob seiner mit makelloser Tonschönheit verbundenen, seltenen Technik, dann aber hellen Jubel durch die geistig-künstlerische Reife seiner Beherrschung des innern Wesens der Tonstücke und durch die packende Beredsamkeit ihrer Ausdeutung. Als wäre gar nichts anderes für das Konzertrepertoire einer ersten Sopranistin zu erreichen, kam Frida Hempel uns wieder mit zwei Opernarien, der ersten der Königin der Nacht und derjenigen Gildas aus „Rigoletto", von denen die Konzertleitung die letztere trotz aller in Aussicht stehenden Ziergesangskünste hätte ablehnen sollen. Aber die Hempel sang mit ihrer herrlichen Stimme großartig, das Auditorium raste, und als Zugabe stiftete die Künstlerin ein Stück Prochscher Variationen. Mit Wagners Faust-Ouvertüre, den Brahmsschen Variationen über den Antoni-Choral und dem „Eulenspiegel" von Strauß bot Fritz Steinbach prächtige Orchesternummern. — Das „Rheinische Trio" hörte man in der Musikalischen Gesellschaft mit vielem Vergnügen. Ellen Saatweber-Schlieper, die gleich anfangs in Beethovens G-dur Trio am Ibachflügel hervorragend gewirkt hatte, vereinigte sich weiter mit ihren Genossen Friedrich Grützmacher und Bram Eldering zu fein abgetönter Ausführung der Straußschen F-dur Sonate für Cello und Klavier, sowie der d-moll Sonate von Brahms für Geige und Klavier. — Unter den mit eigenen Konzerten aufwartenden Künstlern erzielte Heinrich Knote den weitaus größten Erfolg, doch muß ich sagen, daß seine Art, zur Klavierbegleitung im kleinen (Disch)-Saale in den allbekannten Bravournummern aus Wagners „Meistersingern", „Walküre", „Rienzi" und „Lohengrin" loszulegen, mehr ein durch eine gütige Natur ermöglichtes Kraftstück, denn eine wesentliche Kunstleistung darstellt. — Teresita Carreño-Blois hinterließ beim Spielen von Beethoven, Bach, Chopin und Liszt den Eindruck, daß sie hinsichtlich der Technik und Anschlagskraft, welch letztere eine kolossale ist, das ihr immer Mögliche erreicht habe, demgegenüber ihre Auffassung und geistige Ausgestaltung der meisten Tonstücke noch viel zu wünschen läßt. — Dann fanden zwei aus Berlin kommende Künstlerinnen, die Sängerin Hedwig Müller und die Pianistin Helene Zimmermann, für die zum mindesten summarisch schätzenswerte Erledigung ihres gemeinsamen, gut gewählten Programms sehr freundliche Anerkennung. — Verdi's grandioses Requiem ergab die künstlerische Forderung des siebenten Gürzenich-Konzerts und erzielte um so größere Eindrücke, als man das fesselnd-schöne Werk nach langjähriger Zwischenzeit doppelt willkommen hieß. Als eine glänzende kann ich kurz die Aufführung bezeichnen, für die Fritz Steinbach alle Dirigentenkunst und viel liebevolle Pietät eingesetzt hatte und in der sich solistisch A. Noordewier-Reddingius, Pauline de Haan-Manifarges, J. Urlus und Alfred Kase trefflich bewährten. — In der Musikalischen Gesellschaft sprach Robert Reitz sehr an mit dem Mendelssohnschen Violinkonzert, während bei dem durch Bram Eldering so ungemein glücklich geführten Gürzenich-Quartett sich Lazarro Uzielli durch seine hinreißende Mitwirkung in Brahms' A-dur-Klavierquartett sehr grossen Erfolg errang. — Von Veranstaltern eigener Abende gefiel mit Recht die ausgezeichnete Liedersängerin Elena Gerhardt am meisten; viel verdankte sie übrigens dem am Ibach meisterlich waltenden August von Othegraven. — Beim sechsten Kammermusik-Abend des Gürzenich-Quartetts brachte Max Reger mit seinem in der Erfindung wenig ansprechenden und in der Ausgestaltung verwirrend unruhigen neuen Klaviertrio (Werk 102) den Freunden seiner Kunst eine ausgiebige Enttäuschung, um so ausgiebiger, als die unerquickliche Arbeit recht lang geraten ist. Mit zweifellosem Behagen hatte man zuvor der Regerschen Serenade für Flöte, Violine und Viola beim trefflichen Vortrage durch Emil Wehsener, Bram Eldering und Josef Schwartz gelauscht, während der Pianist Reger bei der Wiedergabe von Brahms' G-dur Sonate am Ibach lebhaft interessierte und in Bram Eldering einen meisterlichen Partner hatte. — Bei dem vom Tonkünstlerverein veranstalteten Waldemar von Baußnern-Abend wurde der Scheidende nach Gebühr herzlich gefeiert. Baußnern hat soeben seine neue Stellung als Direktor des Großherzoglichen Konservatoriums in Weimar angetreten. Paul Hiller

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

LEIPZIG: Die Absage erkrankter auswärtiger Gesangskräfte, das Dafüreinspringen einheimischer Künstler (Walter Soomer, der mit stimmgewaltig-schönen Darbietungen der Heiling-Arie und mehrerer Loeweschen Balladen enthusiasmierte, und Edgar Wollgandt, der an Spohrs e-moll-Konzert gediegenes Künstlertum bewährte), und vortreffliche Vorführungen der C-dur-Symphonieen von Mozart und von Schumann bewirkten einen ziemlich ähnlichen Verlauf des 13. und des 14. Gewandhauskonzertes. Im einen wurde das Programm durch Reineckes unterhaltsame „Aladin"-Ouvertüre und durch des jungen Gewandhausfagottisten Carl Schaefer vorzüglichen Vortrag des F-dur Fagottkonzertes von C. M. von Weber vervollständigt, im anderen durch die Erstaufführung einer von Richard Wetz komponierten, Talent und Geschick bezeugenden „Kleist"-Ouvertüre. Die Solisten erhielten reichen Beifall, die Novität wurde sehr freundlich aufgenommen, und den schönen Symphoniedarbietungen folgten lebhafte Dankesbezeugungen gegenüber Arthur Nikisch und dem Gewandhausorchester. — Das achte Philharmonische Konzert, das von Hans Winderstein mit einer tüchtigen Reproduktion der Brahmsschen F-dur-Symphonie eingeleitet und mit der sehr wohlgelingenden Vorführung der vier selbständigen „Sommernachtstraum"-Stücke zur Vorfeier von Mendelssohns hundertstem Geburtstage geweiht wurde, gipfelte in faszinierenden Vorträgen Moriz Rosenthals. — Am vierten Kammermusikabend des Böhmischen Streichquartetts erschien zwischen einer gediegenen Wiedergabe des Brahmsschen c-moll-Quartettes und einer ganz vollkommen schönen Interpretation von Beethovens B-dur Quartett aus op. 18 Richard Strauß am Flügel, um mit Carl Hoffmann, Georg Herold und Hans Wihan sein c-moll Klavierquartett op. 13, eine im wesentlichsten ersten Satze stark von Brahms beeinflußte, im Scherzo und im Finale lebhafter interessierende und insgesamt sympathisch wirkende Jugendkomposition, vorzuführen. — Zweimal ist Max Reger wieder vor das Konzertpublikum getreten: das eine Mal als meisterlicher Klavierpartner des hochbegabten jungen Geigers Alexander Schmuller, der im Vortrage Bachscher und Regerscher Duo- und Solo-Sonaten Hervorragendes leistete, — das andere Mal, da er im Verein mit seinem talentvollen, wohlgeförderten Schüler Paul Aron an zwei Flügeln die D-dur Sonate von Mozart regerisierte, kunstreich gesetzte, klangwirksame Variationen op. 1 von Karl Hasse und eine mit ihren weiteren Sätzen nicht ganz dem vielversprechenden ersten Satze nachkommende Sonata giocosa von Hans Huber in die Öffentlichkeit einführte, und schließlich die polternden Klangklumpen und den knirschenden Klangkies seines eigenen op. 96 — „Introduction, Passacaglia und Fuge" — mit Zyklopenlust in das Publikum hinausschleuderte. — Den noch allzu äußerlich gestaltenden virtuosen Pianisten Paul Goldschmidt, den etwas neurasthenischen, zu grellem Kontrastieren neigenden Gefühlsspieler Leonid Kreutzer und den sich durch allzu häufiges Konzertieren am rechten Ausreifen behindernden Artur Reinhold, die wohlverdiente Beachtung fanden, und gar erst den unreifen Pianismus einer Juliette Wihl und eines Dallmeyer-Russel machte Teresa Carreño vergessen, die diesmal allerdings mit allzu reflektierten Reproduktionen der Waldstein-Sonate und der Chopinschen es-moll-Polonäse anhub und erst weiterhin an Schöpfungen Chopin's und Liszt's und an einigen unbedeutenden Novitäten von Eduard Poldini und Mac Dowell ihre genial-temperamentreiche interpretatorische Spielkunst bewährte, und in ähnlicher Weise verschwanden die hinsichtlich ihrer Gesangsschulung ganz minderwertige Versuchssängerin Rose Gärtner und die mit wohlgebildeten Stimmen noch allzu nüchtern singenden Damen Anna Reichel und Josephine Steinback hinter der geist- und temperamentbeseelten Vortragskünstlerin Ottilie Metzger, die bei ihrem diesmaligen Wiedererscheinen ausser einigen neuen, zum Teil wirksamen Duetten von Fritz Fleck auch einen sehr sympathischen jungen Sänger, den ohne Aufdringlichkeit recht eindringlich vortragenden Baritonisten Eduard Erhard mit sich brachte. — Neben Alfred Wittenberg, dessen Tüchtigkeit auch bei seinen Reproduktionen der Violinkonzerte von Mendelssohn und von Vieuxtemps (d-moll) zu konstatieren war, stellte sich als noch nicht fertiger, aber sehr wohlbegabter junger Geiger Waclaw Kochanski. — Für ein humorvolles Intermezzo zwischen all dem vielen ernsten und hier und da selbst traurigen Musikmachen hat Woldemar Sacks mit der Veranstaltung eines zweiten „heiteren Klavierabends" Sorge getragen. — Der 100. Geburtstag Felix Mendelssohn Bartholdys hat gerade hier, wo mancherlei durch Mendelssohn begründete oder zur Ruhmeshöhe emporgeführte künstlerische Institutionen — darunter vornehmlich das Königliche Konservatorium für Musik und die Gewandhauskonzerte —, viele treugehegte Kunst- und Persönlichkeitsüberlieferungen, das Sterbehaus in der Königstraße und das Standbild vor dem Konzerthause besonders eindringlich an das Wirken, Gestorbensein und Fortleben des liebenswürdigen Meisters gemahnen, als willkommener Anlaß zur Veranstaltung von musikalischen Gedenkfesten gelten müssen, und so ist denn beim resümierenden Rückblick auf das Leipziger Konzertleben der letzten 14 Tage vornehmlich über stattgehabte Aufführungen von Kompositionen Mendelssohns zu berichten. Mit der „Sommernachtstraum"-Musik war schon am 18. Januar in einem Philharmonischen Konzert auf das Fest vorausgedeutet worden —, am 30. Januar aber erklangen Mendelssohns c-moll Orgelpräludium und Fuge aus op. 37 (Max Fest), achtstimmiger Psalm „Richte mich, Gott", op. 43, drei Motetten: „Herr, erhöre uns", „Ihr Kinder Israel" und „Er ist ein guter Hirte" für Frauenchor und Orgel, op. 39, und geistliche Sologesänge: „Pilgerspruch", „Doch der Herr leitet die Irrenden recht" und „Entsagung" (Frieda Schreiber) in einem sonst nicht ganz nach Wunsch gelingenden Kirchenkonzerte des von Kapellmeister Hagel geleiteten Riedel-Vereins; einige „Lieder ohne Worte" gab am gleichen Abend in ihrem Kaufhauskonzert die temperamentreiche Pianistin Elly Ney zum besten, und gleichzeitig fand auch im Königlichen Lehrerseminar zu Leipzig-Connewitz eine Mendelssohn-Feier statt, die zwischen gemischten Chören, Männerchören und Orgelwerken auch den „Fest-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesang an die Künstler“ und die „Variations sérieuses“ für Klavier gebracht hat. Am 31. Januar wurden inmitten eines durch ein wirksames B-dur Streichquartett op. 19 von Tanejew eingeleiteten und herrlich mit Mozarts g-moll Streichquintett (zweite Bratsche: W. Talich) austönenden Kammermusik-Abends der Böhmen die Zuhörenden durch eine vorzüglich schöne Vorführung von Mendelssohns in den ersten drei Sätzen unvergänglichem d-moll Trio op. 49 (Josef Pembaur jun., Carl Hoffmann und Hans Wihan) beglückt. Das Königliche Konservatorium für Musik ehrte das Andenken des Begründers am 2. Februar mit einer Feier, bei der nach einer Einleitung durch die vom Schülerorchester unter Hans Sitt vortrefflich vorgetragene Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“ und durch eine von Arthur Seidl gesprochene Gedächtnisrede die Konzertarie op. 49 „Kehret wieder, goldne Tage“, das Violinkonzert op. 64, einige Gesangsduette und das g-moll Klavierkonzert op. 25 von besten Schülerinnen und Schülern der Anstalt in rühmenswerter Weise ausgeführt wurden —, und bei einer am gleichen Abend in der Johanniskirche stattgehabten Abendmotette, die ganz auf den Namen Mendelssohns gestellt war, gelangte neben verschiedenen Chören und Orgelsätzen als Hauptstück der 42. Psalm „Wie der Hirsch schreiet nach frischem Wasser“ zur Aufführung. Am Abend des eigentlichen Festtages (3. Februar) gab es im Neuen Theater Shakespeare's „Ein Sommernachtstraum“ mit der von Mendelssohn dazu komponierten Musik, im Kaufhause einen Liederabend von Helene Staegemann, die zu feinfühligster Begleitung durch Max Reger 16 Blüten Mendelssohnscher Liederkunst in entzückender Weise vor den Hörenden erduften machte —, und in der Alberthalle eine festlich schöne, bis auf die nicht ganz zulängliche Streicherbetätigung der Militärkapelle äußerst wohlgelingende Aufführung des Oratoriums „Paulus“ durch die von Gustav Wohlgemuth geleitete Leipziger Singakademie und die sich in den Solopartieen bestens bewährenden Damen Anna Hartung, Margarete Schütz und die Herren Emil Pinks und Alfred Kase. Ihre Gipfelung aber erreichte die Leipziger Mendelssohnfeier tags darauf im Gewandhause mit einer ganz wunderbar stimmungsgewaltigen und klangschönen Wiedergabe des Oratoriums „Elias“, der die Rezitation eines von Rudolf von Gottschall gedichteten schwunghaften Prologes vorausgestellt war. Mit Arthur Nikisch, dem Gewandhauschore und dem Gewandhausorchester wetteiferten die vorzüglichsten Gesangssolisten: Lenore Bach, Pauline de Haan-Manifarges, Jacques Urlus und Alexander Heinemann im schönen Vollbringen der edlen Kunsttat, und mächtig umwallten die Weiheklänge der „Elias“-Komposition die inmitten des Saales aufragende Marmorbüste Mendelssohns und die Herzen aller Festteilnehmer. — Um das Mendelssohnfest herum hat es dann auch noch einiges andere gegeben. Im 15. Gewandhaus-Konzert, das mit bedeutenden Aufführungen des Kaisermarsches, des „Siegfried“-Idylles und der „Götterdämmerung“-Schlußszene (Betty Schubert an Stelle der erkrankten Edyth Walker) auf den Todestag Richard Wagners vorauszuweisen schien, machte man mit einiger Freude die Bekanntschaft einer in ihrer Erfindung nicht sonderlich bedeutenden, aber wohlansprechenden, kunstsinnig gearbeiteten und geschmackvoll instrumentierten cis-moll Symphonie von Akos von Buttykay, und tags darauf hörte man Geheimrat Henry Thode in geistvoll anregender, allzuhoch hinaufweisender und darum wohl in Resignation schließender Weise über „Richard Wagner als Verkündiger des deutschen Kulturideales“ reden. — Das neunte Philharmonische Konzert brachte ein Wiederbegegnen mit dem charaktervollernsten Tondichter Max Schillings, der mit dem Winderstein-Orchester sein tiefgründiges „Pfeifertag“-Vorspiel: „Von Spielmanns Leid und Lust“, sein träumerisches „Ingwelde“-Vorspiel und seine rauschende Erntefestmusik aus dem „Moloch“ zu voller Wirkung brachte, der edelsprechenden Lucy Lindner-Orban seine Melodramenkomposition „Das eleusische Fest“ begleitete und mit dem ausdrucksgewaltig vortragenden Kammersänger Ludwig Heß Liedkompositionen vorführte, von denen mehr noch als das da capo begehrte klavierbegleitete „Märchen“ die mit reizvoller Orchesterbegleitung ertönenden, wirklich inspirierten „Vier Glockenlieder nach Gedichten von Spitteler“ auf das lebhafteste interessieren konnten. Man begegnete Schillings mit vieler Sympathie und ehrte ihn durch reiche Beifallskundgebungen. — Auf Elly Ney, die diesmal nicht alles gleich gut spielte, aber mit ihrem schönen Temperament und reichen Können doch wieder einigermaßen faszinierend zu wirken vermochte, folgte ein junger Pianist Franz Schütze, der noch viel zu üben und zu lernen hat, und an Télémaque Lambrino, dessen großzügige Klavierspielkunst nur noch etwas mehr Durchgeistigung zu wünschen ist, reihte sich das einheimische Künstlerpaar Elly Schellenberg-Sacks und Woldemar Sacks mit einem Liederabend, der, trotz starker Stimmüdigkeit der Sängerin, ihr für ausdruckstiefe Reproduktionen des Jensenschen „Dolorosa“-Zyklus und mehrerer Sacksschen Lieder und dem begleitenden Komponisten-Gemahl für seine schönsten Gaben: „Der alte Mühlbursch“, „O Nacht, du silberbleiche“, „Zu zwei'n unterm Schirm“ und „Rokoko“ vielen herzlichen Beifall eintrug. Arthur Smolian

LONDON: Die Weihnachtsfeiertage haben wie gewöhnlich die Konzertsaison für zwei Wochen unterbrochen, sowohl was die Zahl als auch was die Bedeutung der Konzerte anbetrifft, die in die Periode fielen. Früher hatten wir hier in London bekanntlich zwei ganz getrennte Saisons: die eine im Herbst und die andere, bedeutendere, nach Weihnachten beginnend und bis in den Juni hineinlaufend. Die Herbstsaison hat sich von Jahr zu Jahr ausgedehnt, und die andere hat immer früher begonnen, bis sie sich schließlich zu einer verschmolzen, die nur durch die Weihnachtsfeiertage, wie gesagt, unterbrochen wird. Sir Edward Elgar kann sich dieses Mal nicht darüber beschweren, daß er während der beiden mageren Wochen zu leiden gehabt hätte, denn seit der Erstaufführung seiner Symphonie sind seine Kompositionen hier derartig in fashion gekommen, daß auch während der Weihnachtszeit kaum ein größeres Konzert stattfand, in dem nicht mehrere Kompositionen, „des größten

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

lebenden englischen Komponisten" auf dem Programm gestanden hätten. Seine Symphonie wurde in der vorigen Woche in London zum vierten Male gespielt, und bis zum 3. Februar sollen noch zwei weitere Aufführungen folgen. Das ist für die Zeit seit dem 7. Dezember ein Rekord, sowohl für klassische als auch für moderne Werke dieser Art. — In Brighton beginnt heute das erste Musikfest, das in dieser Stadt arrangiert worden ist. Auf dem Programm stehen aus patriotischen Rücksichten beinahe nur Werke britischen Ursprungs, darunter Elgar's neue Symphonie, desselben Tonsetzers „Traum des Gerontius", Stanford's Irische Rhapsodie in D, die „Attila"-Musik, Mackenzie's „Britannia"-Ouvertüre, und außerdem figurieren German und Coleridge Taylor mit mehreren Kompositionen auf der Liste. Von ausländischen Komponisten sind eigentlich nur Tschaikowsky und Wagner ein wenig berücksichtigt worden. Auch auf dem bevorstehenden Musikfest in Newcastle werden hauptsächlich englische Kompositionen aufgeführt werden, und Sir Edward Elgar hat versprochen, zwei seiner eigenen Werke zu dirigieren. Das Londoner Symphonie-Orchester ist für das Newcastler Musikfest engagiert worden. — In den Londoner Konzertsälen ist es während der letzten Wochen recht still gewesen, wenigstens wenn man nur wirklich erwähnenswerte Ereignisse rechnet. Wenig Künstler von Bedeutung haben uns hier seit Weihnachten Besuche abgestattet, und die Symphoniekonzerte haben nicht viel Neues und Interessantes gebracht. Dem Andenken Mendelssohns, der sich in der englischen Hauptstadt immer einer ganz besonderen Verehrung erfreut hat, sind mehrere Nachmittage und Abende gewidmet gewesen, und es kann mit Genugtuung konstatiert werden, daß diese Konzerte ausnahmslos außergewöhnlich gut besucht waren. Das einzige, hier vielbesprochene Ereignis der letzten Symphoniekonzerte war die Aufführung der neuen Symphonie Sir Edward Elgar's unter des Komponisten eigener Leitung. Die Kritiker der Londoner Tageszeitungen haben sich bei dieser Gelegenheit wieder einmal glänzend blamiert. Die Mehrzahl von ihnen behauptete nämlich, daß sie nach dieser Aufführung erst die eigentlichen Vorzüge des Werkes erkannt hätten, denn der Komponist habe eine Menge Feinheiten herausgebracht, die Hans Richter vollständig übersehen habe. Einer der Herren ging sogar so weit, alles, was er nach der ersten Richterschen Aufführung über das Werk gesagt hatte, — und das war sehr wenig schmeichelhaft — zurückzunehmen und die Symphonie als eine der großartigsten Kompositionen der Neuzeit zu bezeichnen. Das würde also, mit anderen Worten gesagt, bedeuten, daß Sir Edward Elgar einer der hervorragendsten Dirigenten sein müßte. Das beste aber ist, daß der Komponist nachher selbst erklärte, daß er während der Proben vor der Richterschen Aufführung unausgesetzt neben diesem stand und ihm genau sagte, wie er die Komposition aufgeführt und aufgefaßt haben wollte. Seitdem schweigen die Herren Kritiker über die Symphonie. a. r.

MANCHESTER: Auch in dieser Saison erfreute sich die vom Komponisten geleitete Aufführung des interessanten Werkes „Omar Khayyam" von Granville Bantock (für Orchester, Soli und Chor) eines großen Erfolges trotz der ungleichwertigen Besetzung der Soli. Weihnachten brachte, wie hier üblich, den „Messias". Die „Eroica", die „Pathétique" und Vierte Symphonie von Tschaikowsky dirigierte Beidler; ich hebe als besonders gelungen die Wiedergabe der letzteren hervor. Lady Hallé spielte — nicht ganz mit der alten Frische — das achte Konzert von Spohr, Egon Petri das F-dur Klavierkonzert von Saint-Saëns. Der vor Jahresfrist als sehr verheißungsvoll hier eingeführte Wunderknabe Ernst Lengyel enttäuschte mit einer ziemlich unbedeutenden Wiedergabe des G-dur Konzerts von Beethoven. Der vorzügliche Sänger Horatio Connell war nicht sonderlich glücklich in der Wahl zweier ernster Gesänge von Brahms mit Orchesterbegleitung. — Die Gentlemen's Concerts brachten u. a. die „Schöpfung" von Haydn. — Das Brodsky-Quartett vermittelte die Bekanntschaft mit den zwei reizvollen Sätzen des unvollendeten, posthumen Werkes von Grieg und spielte im Verein mit Egon Petri das Klavierquintett von César Franck. — Der Pianist Max Mayer und Dr. Brodsky brachten vier Klavier-Violin-Sonaten von Beethoven zu Gehör. — Im zweiten Konzert der Schilleranstalt wirkte Julius Klengel mit. — In den ballad concerts von Brand Lane und Harrison wurde das gewohnte Niveau nicht überschritten.

K. U. Seige

NÜRNBERG: Im Orchesterverein brachte Kapellmeister Bruch den „Zauberlehrling" von Paul Dukas und den „Wilden Jäger" von César Franck zu glänzender Aufführung; wie stets bei modernen Werken, gab er sein Bestes. Fast blieb hinter diesem Erfolg das Dezember-Konzert des Philharmonischen Vereins zurück, das Felix Mottl dirigierte; infolge unmittelbar vorausgegangener Erkrankung hatte der Münchner Hofoperndirektor nur eine einzige Probe halten können, die für die Herausarbeitung aller Feinheiten, besonders in der Es-dur Symphonie von Mozart und dem Concerto grosso (C) von Händel, nicht ganz ausreichte. — Sehr hübsch sang im Privatmusikverein Clara Senius-Erler (Berlin) Lieder von Schubert, Brahms und Wolf. Leider wurden ihre Leistungen durch eine unglaublich schlechte Klavierbegleitung beeinträchtigt; die betreffende Pianistin aus München, deren Namen des Berichters Höflichkeit verschweigt, spielte geradezu stümperhaft auch noch die Waldstein-Sonate. — Solistenkonzerte auswärtiger Künstler unterbleiben wegen äußerst schwachen Besuches hier fast gänzlich; nur Robert Kothe kommt alljährlich und findet stets ein zahlreiches, dankbares Publikum. Auch die einheimischen Künstlerinnen Betty, Dora und Maria Stöcker ernteten an einem eigenen Abend (Klavier und Gesangssoli und -Duette) mit Recht viel Beifall. i. V. Dr. Steinhardt

PARIS: Die großen Pariser Konzerte haben den halben Winter vorübergehen lassen, ohne eine umfangreichere Neuheit aufs Programm zu setzen. Am 27. Dezember ermannte sich endlich Colonne zu einer Tat, indem er das neue Oratorium seines getreuen Stellvertreters Gabriel Pierné: „Les Enfants à Bethléem"

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ankündigte. Die Bedeutung dieses musikalischen Ereignisses wird freilich dadurch einigermaßen beeinträchtigt, daß Amsterdam dieses Werk schon im April 1907 gehört hat, daß Nancy und verschiedene Städte Belgiens und Hollands folgten und sogar New York um eine Woche Paris zuvorgekommen ist. Da Pierné bereits durch „L'An Mil" (1898) und „La Croisade des Enfants" (1905) seine hervorragende Befähigung für die Oratorienmusik bewiesen hat, so ist es sogar fast eine Beschämung für Paris, daß es mit den „Kindern von Bethlehem" so lange zögerte. Was lange währte, ist allerdings hier sehr gut geworden. Die Aufführung unter der Leitung des Komponisten war mit geringen Ausnahmen vollkommen, und der Erfolg ließ nichts zu wünschen übrig. Pierné hat 400 Kinder aufgeboten, um seine Musik zu singen. Ermordet werden diese Kinder glücklicherweise selbst in der Musik nicht, denn es handelt sich nicht um den bethlehemitischen Kindermord, sondern um die Anbetung der Hirtenkinder an der Krippe. Der Morgenstern weckt die Kinder auf dem Felde und führt sie vor den drei Königen, die bescheiden im Hintergrund bleiben, in den Stall, wo Maria, der es an einem Joseph fehlt, mit Hilfe eines Baß singenden Ochsen und eines Tenoresels das Kind in Schlaf singt und die jungen Hirten freundlich empfängt. Ein begabter jüngerer Dichter, Gabriel Nigond, hat den Text verfaßt und dabei die Naivität denn doch ein wenig übertrieben. Da gesungene Verse schwer verständlich sind, hat ihm der Komponist auch eine Deklamationsrolle zugestanden, die unnötig und musikalisch stilwidrig ist. Die Mitwirkung der Kinder hat dem Komponisten einen guten Vorwand geliefert, einfach und melodisch zu schreiben, denn dazu braucht der moderne Komponist immer einen Vorwand. Entweder bewegt er sich absichtlich „im alten Stil" oder nimmt er Volksmelodieen zu Hilfe. Die Mitwirkung der Kinder erfüllt aber diesen Zweck noch besser, und im Falle Pierné kommt hinzu, daß ihm das naive, volkstümliche Element besonders gut liegt. Er hat nicht nur den Kinderchor, sondern auch die Partieen der Maria, der beiden Tiere und des Damenterzetts der drei führenden Knaben mit erfreulicher Natürlichkeit und Innigkeit behandelt und sich nur in der hochliegenden Sopranpartie des Morgensterns in gewagten Experimenten verloren, die gelegentlich zum Detonieren führten. Mit dem „Kinderkreuzzug" verglichen, bedeutet freilich das neue Werk keinen Fortschritt. Frau Auguez-Montalant, die Sängerin der Maria, war den anderen Solisten überlegen. Zweimaliger Hervorruf der Solisten und dreimaliger des Komponisten in einem bis auf den letzten Platz gefüllten Saale bekräftigen den Erfolg. Sehr ausgedehnt ist das Werk übrigens nicht, denn Colonne fand Zeit, daneben die „Egmont"-Ouvertüre, eine Klavierphantasie von Liszt (von Dumesnil sauber und dennoch mit Temperament gespielt) und kleinere Fragmente aus „Lohengrin" und den „Meistersingern" vorzuführen. — Von den kleineren Neuheiten der Orchesterkonzerte sind immerhin einige zu erwähnen. Der sehr geschätzte Flötenspieler Philippe Gaubert fand einen berechtigten Erfolg bei Colonne mit zwei symphonischen Stücken „Dans la Montagne" und „Fête". Max d'Ollone zeigte sich als Meister melancholischer Stimmungsmalerei in einem „Lamento" bei Chevillard und „Au Cimetière" bei Colonne. G. Samazeuilh ließ bei Chevillard eine große Gesangsszene „Canopé" ausführen. die er für das Orchester und gegen eine Sopranstimme geschrieben hat. Die Sängerin Hatto von der Großen Oper war wie verloren in dem grausamen Orchestergewirr. — Die Société Philharmonique, die jeden Dienstag im Saale Caveau konzertiert, ließ den Tenoristen Senius noch einmal auftreten, der diesmal den „Liederkreis" Beethovens großartig vortrug. und gesellte ihm den Pianisten Ignaz Friedman bei, der den „Karnaval" Schumanns mit einer Willkürlichkeit behandelte, die nicht immer genial war. Sehr gut wurde das Frankfurter Quartett (Rebner-Davisson-Natterer-Hegar) aufgenommen, das das erste Quartett von Brahms, den Quartettsatz in c-moll von Schubert und das Harfenquartett Beethovens vortrug Die Sängerin Berthe Saisset führte sich vorteilhaft ein mit Liedern von Saint-Saëns und Duparc. Außerordentlich war endlich der Erfolg des Pianisten Busoni, namentlich in der h-moll Sonate Chopin's, und des amerikanischen Baritons Clark in den vier ernsten Gesängen von Brahms. — Das russische Trio der Gebrüder Kellert hat seit letztem Jahre große Fortschritte gemacht, die sie namentlich im letzten Trio Beethovens bewiesen. Sogar aus einer ziemlich schwachen neuen Komposition, einem Es-dur Trio der Frau Mel-Bonis wußten sie etwas zu machen. — Die amerikanische Koloratursängerin E. Vogelsang nahm zwar die Pamina-Arie Mozarts etwas zu leicht, gefiel aber namentlich in einigen Liedern Moszkowski's, die der Komponist selbst begleitete. Der ungarische Pianist Karl Förster zeichnete sich in ihrem Konzert durch eleganten Vortrag von Chopin, Liszt und Moszkowski aus. — Ein begabter jüngerer Cellist, A. Charron, war kühn genug, zwei moderne Cellosonaten auf sein Programm zu setzen, eine von Rachmaninow, die weniger ansprach, und eine von Röntgen, die gut aufgenommen wurde. – Spärlich waren auch im Januar die Neuheiten in den großen Orchesterkonzerten. Die wichtigste davon war ein Konzertstück für Orchester und Orgel von Gustave Sarrau im Konzert Lamoureux-Chevillard. Die Virtuosität des Orgelspielers Bonnet kam zwar darin auf ihre Rechnung, aber der Ideengehalt ist nicht bedeutend, so daß das Publikum ziemlich kalt blieb, nachdem es zuvor den gleichen Orgelspieler in dem viel leichter auszuführenden Orgelkonzert in F-Dur von Händel beklatscht hatte. Die selten gespielte Orchester-Suite von Schumann machte unter Chevillards kundiger Leitung sehr guten Eindruck. — Bei Colonne gefielen drei Lieder mit Orchesterbegleitung: „Nuageries" von Alfred Casella. Obwohl Casella schon hinlänglich bekannt ist, mußte er dagegen seine erste Symphonie nach Monte Carlo exportieren, wo sie ungefähr gleichzeitig mit Beifall aufgenommen wurde. — Die großen Oratorienkonzerte, die uns in Paris fehlen, muß man jetzt in der Provinz suchen. Der von dem verstorbenen Maurice Maquet gegründete

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzertverein in Lille vereinigte im gleichen Konzert das große „Tedeum" von Berlioz und den größten Teil der „Béatitudes" von César Franck. — Der Saal Gaveau, der gewöhnlich zu groß ist für die Kammermusik-Abende der Société Philharmonique, erwies sich als viel zu klein für das fünfte Konzert, weil der Geiger Ysaye und der Klavierspieler Pugno fast allein für das ganze Programm aufkamen. Ysaye brachte bloss einen seiner besten Schüler, Deru, mit, um die selten gehörte, aber sehr bedeutende Sonate für zwei Geigen, Klavier und Orgel von Händel auszuführen. Die Orgel hat bloß in den zwei langsamen Sätzen einige Akkorde beizusteuern, wirkt aber ausgezeichnet. Was die Kraft des Striches und die Schönheit des Tones betrifft, so stand Deru seinem Lehrer kaum nach, aber die Nuancierung war bei dem Meister doch etwas ganz anderes, tiefer Empfundenes und eleganter Ausgeführtes. In Schumanns d-moll Sonate zeigten sich Pugno und Ysaye durchaus ebenbürtig. Keiner suchte zu dominieren, und beide verfolgten den Schumannschen Gedanken bis in die innersten Falten. Allein spielte Pugno unter außerordentlichem Beifall das Italienische Konzert von Bach, und den Schluß des gelungenen Konzertes bildete Beethovens Kreutzersonate, die schwungvoll und wuchtig vorgetragen wurde. — Besseren Besuch hätte dagegen das Beethovenkonzert verdient, das die Société Philharmonique durch den Cellisten Casals und den Pianisten Cortot ausführen ließ. Die beiden ersten Cellosonaten und die Variationen über „Seht, er kommt mit Preis gekrönt" und über „Ein Mädchen oder Weibchen" bildeten das Programm. Das humorvolle Rondo der g-moll Sonate erregte wahre Begeisterung. — Der Klavierspieler Jean Canivet gab mit dem verkleinerten Colonne-Orchester und mit Unterstützung seines berühmten Lehrers Pugno ein erfolgreiches Konzert. Er zeichnete sich namentlich in dem c-moll-Konzert von Beethoven aus und verschaffte auch einem nicht in allen Teilen gelungenen Konzertstück Pugno's ansehnlichen Erfolg. — Von den Solistenkonzerten sind namentlich die zwei Klavierabende der Ungarin Alice Ripper zu erwähnen, obschon der Besuch hätte besser sein können. Sie entwickelte merkwürdig viel Kraft und Glanz und bringt Schumann ebensogut zur Geltung wie Chopin. Zu bedauern ist nur eine gewisse Vorliebe für pianistische Überarbeitungen. Das Konzertcapriccio, in dem Friedenthal die einfache Musik Corelli's sehr kühn verunstaltet hat, ist vom Übel, und der Konzertwalzer, den Sophie Menter aus einem munteren Wiener Walzer von J. Strauß gemacht hat, nicht minder.

Felix Vogt

ST. PETERSBURG: Die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft setzte am 29. November ihre Symphonieabende fort und hatte als Programm: Saint-Saëns' dritte Symphonie (mit Orgel), „Garten des Todes" von Wassilenko und „Eine Nacht auf kahlem Berge" von Moussorgski gewählt. Über die Wiedergabe unter Wassilenko's Leitung ist nur das Beste zu sagen, sie war in jedem Betracht von schönster Wirkung. Auch die Solistin Marie Avani-Carreras hatte einen freundlichen Erfolg, doch konnten sich die Zuhörer nicht für das g-moll Klavierkonzert von Sgambati begeistern. Das sechste Symphoniekonzert war das 500. seit der Gründung der Kaiserlich Russischen Musikgesellschaft durch Anton Rubinstein. Das Programm dieses Jubiläumskonzerts leitetete Glazounow, dessen große Es-dur Symphonie (No. 8) mächtig durchschlug. Als Solist trat der Moskauer Tenor Ssmirnow auf, ein Doppelgänger des berühmten Ssobinow. — Alexander Siloti's viertes Symphoniekonzert war dank der Mitwirkung von Schaljapin ein Ereignis; der große Adelssaal war selbstverständlich überfüllt. — Sonst haben wir über neue musikalische Erscheinungen am Petersburger Konzerthimmel nichts vorzubringen. Was sich in den letzten Wochen hören ließ, trägt meist einen wohlbekannten Namen. Das Petersburger Streichquartett absolvierte seine Abonnementskonzerte unter Mitwirkung von Joseph Slivinski, Wanda Landowska, Gottfried Galston u. a. — Theodor Lemba bot in seinem Recital ein reichhaltiges und gutgewähltes Programm, das den gegenwärtig in Riga lebenden Künstler im vorteilhaftesten pianistischen Lichte zeigte. — Frau Skrjabine interpretierte an zwei Abenden meist unbekannte, schwierige Werke ihres Gatten und betätigte sich als eine Pianistin von bereits früher gewürdigtem, sehr bedeutendem, allen Schwierigkeiten gewachsenem Können. — Die geniale 11jährige Pianistin Irene Enèri hat auch in dieser Saison Sensation gemacht. — Nicht minder reichhaltig und interessant in den orchestralen Gaben, wie genußreich beziehentlich der solistischen Mitwirkung sind die drei letzten Silotikonzerte ausgefallen. Rachmaninow versetzte die Hörer in wahres Entzücken durch die künstlerisch-ideale Wiedergabe seines herrlichen c-moll Klavierkonzertes. Ssapellnikow, der musikalisch feinsinnige Pianist, spielte Liszt's A-dur und Webers Konzertstück. Auch Siloti übergab in seinem fünften Symphoniekonzert den Dirigentenstab Felix Blumenfeld und feierte als Pianist durch den in hellstem virtuosen Lichte strahlenden Vortrag des b-moll Konzertes von Tschaikowsky einen Triumpf. Im selben Konzert dirigierte Altmeister Naprawnik seine 1874 entstandene große „Dämon"-Symphonie. Übrigens hatten noch in jedem dieser Konzerte einige orchestrale Novitäten Platz gefunden. Jeaan Sibelius' „Nächtlicher Ritt und Sonnenaufgang" regte die Gemüter nicht gerade auf, mehr Interesse empfanden wir für Heinrich Noren's „Kaleidoskop". Auch Elgar's As-dur Symphonie op. 55 war eine Neubekanntschaft und zwar im Ganzen genommen keine uninteressante, doch hätte der Komponist sich kürzer fassen und weniger ins Grüblerische verfallen sollen. — Auf dem Gebiete der Kammermusik sorgt das Petersburger Streichquartett nach wie vor für reelle musikalische Genüsse. Sie brachte letztens ausschließlich moderne Werke, darunter Dohnanyi's Klavierquintett unter Mitwirkung der recht guten Pianistin Frau Dawydowa. — Kubelik war wieder hier und hat drei Konzerte im großen Adelssaal gegeben. Die sieghafte Bravour und wundervolle Glätte seiner virtuosen Technik riefen auch diesmal Enthusiasmus hervor. Eine uns bislang noch unbekannte Pianistin Vera

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jachlés hat sich dem hiesigen Publikum erstmalig vorgestellt und ihm eine Überraschung schönster Art bereitet, denn sie entpuppte sich als eine erstklassige Künstlerin. — Nicht geringes Interesse fand ein im 133. populären Konzert des Grafen Scheremetew aufgeführtes und den Manen Rimsky-Korssakows gewidmetes Requiem in c-moll, eine Komposition für Vokalquartett, Chor, Symphonie- und Militärorchester und Orgel. Dem Grafen Scheremetew, der das Requiem selbst leitete, ist es gelungen, in den überkommenen Formen ein anregendes Kunstwerk hinzustellen.

Bernhard Wendel

STUTTGART: Mit der üblichen Weihnachtsgabe bescherte uns die Kgl. Hofkapelle am ersten Festtag in Form eines wohlgelungenen Symphonieabends unter der Leitung von Erich Band. Der verdienstvolle Opernleiter zeigte auch als Konzertdirigent mit der Wiedergabe der Vierten Symphonie von Brahms, der Ouvertüre „Polonia“ von Richard Wagner und der symphonischen Phantasie „Aus Italien“ von Richard Strauß, daß er ein fein empfindender Musiker ist, der den Taktstock mit so überzeugender künstlerischer Kraft und Sicherheit führt, daß sein Orchester wie ein von ihm meisterlich gespieltes Instrument erscheint. — Der zweite Kammermusik-Abend brachte in die Reihe von Lieder- und Klavierabenden, mit der wir auch hier gesegnet sind, angenehme klangliche Abwechslung mit Serenaden für Blasinstrumente von Walther Lampe und Mozart, die von den Bläsern der Hofkapelle unter Carl Wendlings Leitung sorgfältig abgerundet zur Erscheinung gebracht wurden. — Die bisherige Entbehrung eines eigenen Streichquartetts in dieser Saison, die uns wegen Schwierigkeiten in der Zusammensetzung auferlegt ist, wurde etwas gemildert durch ein Gastspiel des Karlsruher Streichquartetts (Rudolf Deman, Karl Bühlmann, Heinrich Müller und Julius Schwanzara), das sich als eine Künstlergenossenschaft mit ernstem Streben und tüchtigem Können bewährte. — Wie diese Künstler erwarb sich auch Max Pauer mit einem populären Klavierabend doppelten Dank durch Überweisung des Ertrags an die Geschädigten bei der süditalienischen Katastrophe. — Ein Liederabend von Olga von Welden erregte besonders durch das Programm (Lieder von Ludwig Heß, Delius, Adolf Vogl und Max Schillings) lebhaftes Interesse. — Ein Klavierabend mit starkem künstlerischen Erfolg von Wilhelm Backhaus und ein solcher mit bedeutend geringerer Ausbeute an Genuß von Teresita Carreño-Blois gaben an zwei aufeinanderfolgenden Tagen Veranlassung zu Klagen über Schablonenhaftigkeit der pianistischen Programme. — Das Spiel von Marguerite Melville, einer amerikanischen Pianistin, wurde als musikalisch rassig und vielversprechend gerühmt. — In der stilgerechten Bearbeitung von Felix Mottl und in ebensolcher Ausführung mit Soloviolen, Gamben (Dr. Stelznersche Violotten), Celli und Violone und sogar einem echten Cembalo aus dem Jahre 1700 wurde uns im sechsten Abonnementskonzert der Hofkapelle das sechste der sogenannten „Brandenburger Konzerte“ geboten. Die Verpflanzung dieser Musik in den großen Konzertsaal nahm ihr allerdings viel von dem intimen Reiz ihrer dunkel-weichen Klangstimmung. Eine neueste Neuheit, das Violinkonzert op. 101 von Max Reger folgte. Wenn auch dieses Werk nicht zu den Schöpfungen des Vielschaffenden gehört, die unbedingt und unmittelbar zur Folge in das neue Töneland dieses Komponisten zwingen, so ist doch auch hier reiche Gelegenheit zur Bewunderung dieser immer fesselnden Gestaltungskraft. Carl Wendling fand sich mit den geistigen Schwierigkeiten des Werkes glänzend ab. Sie fordern künstlerisch scharfen Blick, unbedingt zuverlässige und vielseitigste Technik und völligen Verzicht auf alle virtuosen Vorteile. Das anspruchslose, freundliche „Fingerhütchen“ für Bariton, vier Frauenstimmen und Orchester von Julius Weismann fand die entsprechende sympathische Aufnahme. Beethovens Ouvertüre zu Leonore No. 2 stellte die vorangegangenen Neuheiten etwas in den Hintergrund. Mendelssohns Gedächtnistag wurde im siebenten Konzert der Hofkapelle mit einer feinsinnigen Aufführung der Musik zum „Sommernachtstraum“ gewürdigt. Schumanns „Manfred“-Ouvertüre und die hier als letzte in der Reihe von Bruckner-Aufführungen erscheinende dritte Symphonie in d-moll bildeten die weiteren wertvollen Bestandteile des Programms. Beide Konzerte brachten dem Leiter, Max Schillings, reiche Beifallsehren. — Besondere musikalische Feste hatten wir sonst nicht zu feiern. Wir hörten in einem Liederabend von Hedwig Schmitz-Schweicker, einem Burmester-Abend viel Schönes. Ein Kontrabaß-Abend von A. E. Valentini von der Akademie St. Cecilia in Rom brachte etwas reizvolle Überraschung in der geschmackvollen und bewundernswerten technischen Geschicklichkeit in der Behandlung des unhandlichen Instruments. Ein Konzert des Zürcher Pianisten Angelo Kessissoglu, dessen Spiel noch sehr zwiespältig sich zwischen unverkennbaren starken Talentproben und völligem Versagen bewegt, verschaffte uns die Bekanntschaft mit dem Zürcher Geiger Willem de Boer, der mit abgeklärter Künstlerschaft in Auffassung und Technik sich außerordentlich glücklich einführte.

Oscar Schröter

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Wir bieten heute eine kleine Nachlese zu den bildlichen Darstellungen, die wir unserem Mendelssohn-Heft (1. Februarheft) beigegeben hatten, indem wir noch vier weitere auf Felix Mendelssohn-Bartholdy Bezug nehmende Blätter folgen lassen. Zuerst ein Porträt des Meisters nach dem Abguß des beim Abbruch des alten Gewandhauses in Leipzig zerstörten Medaillons von L. Knaus. Daran schließt sich die Gattin des Tondichters, Cäcilie Mendelssohn geb. Jeanrenaud, eine feinsinnige, zarte Natur von poetischem Reiz, mit der Mendelssohn in glücklichster Ehe lebte, nach einer Bleistiftzeichnung zu einem Ölbild von Philipp Veit (Frankfurt 1836). Dem nächsten Bild, das den Künstler im Alter von 13 Jahren darstellt, diente eine Bleistiftzeichnung von Wilhelm Hensel zur Vorlage. Das Porträt auf dem nächsten Blatt stammt nach einer seltenen, im Besitz der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befindlichen alten photographischen Aufnahme; es gilt als außerordentlich ähnlich und lebenswahr. Ein seltenes Stück ist auch die gleichfalls der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien gehörige Medaille, die aus Anlaß des unter Mendelssohns Leitung in Düsseldorf im Jahre 1833 stattfindenden 15. Niederrheinischen Musikfestes geprägt worden ist.

Zum Gedenkartikel Herrmann Erlers gehört das Bild von Nicolai von Wilm, der am 4. März seinen 75. Geburtstag feiert.

Den Beschluß bildet ein Porträt des am 15. Januar verstorbenen französischen Tonsetzers Ernest Reyer, des Komponisten des „Sigurd“ und der „Salambo“. Wir haben in der „Totenschau“ des 1. Februarheftes eine längere Notiz über den Künstler gebracht, auf die wir unsere Leser verweisen.



Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls Ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 11

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Nach dem Abguß des beim Abbruch des alten Gewandhauses in Leipzig zerstörten Medaillons von L. Knaus

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 11

CÄCILIE MENDELSSOHN BARTHOLDY
geb. Jeanrenaud

Nach einer Bleistiftzeichnung zu einem Ölbild von Philipp Veit (Frankfurt a. M. 1836)

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY
im Alter von 13 Jahren
Nach einer Bleistiftzeichnung von Wilhelm Hensel

VIII.11

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Hans Makart, Wien, phot.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY



Hans Makart, Wien, phot.



Hans Makart, Wien, phot.

MEDAILLE GEPRÄGT AUS ANLASS DES 15. NIEDERRHEINISCHEN MUSIK-FESTES UNTER LEITUNG FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDYS IM JAHRE 1833

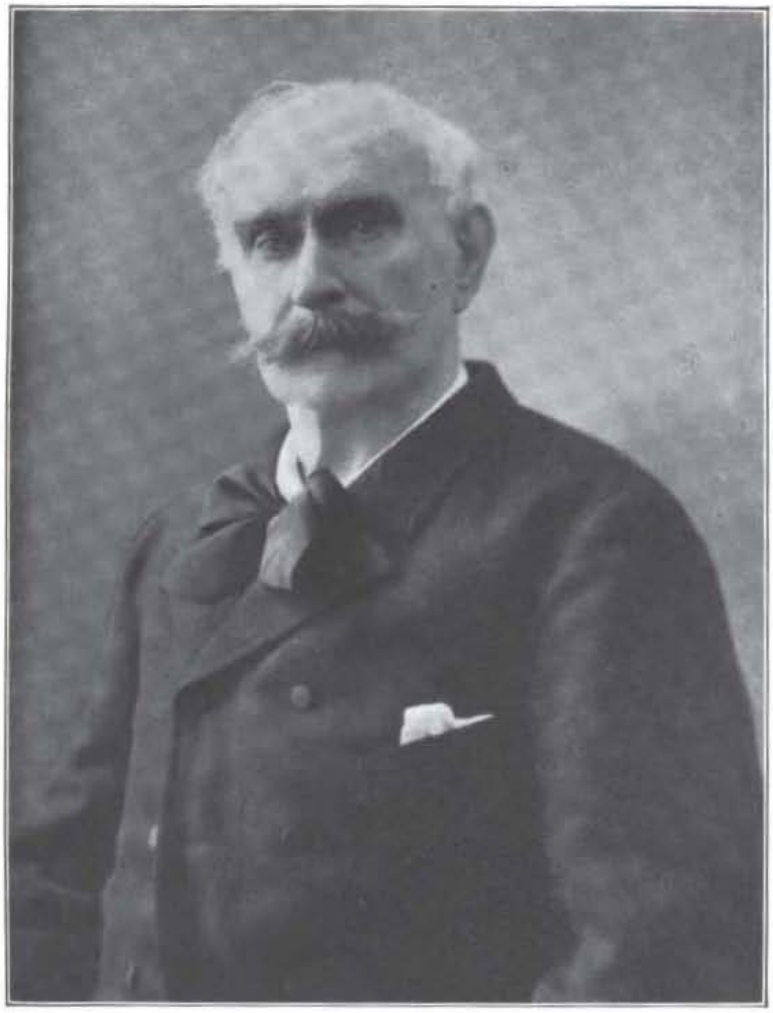
Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



VIII. 11

NICOLAI VON WILM
* 4. März 1834

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Paul Boyer, Paris, phot.



VIII. 11

ERNEST REYER
† 15. Januar 1909

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

DIE MUSIK

Daß die *Musica* oder *Harmonia* Ihren Uhrsprung von GOtt habe, und denen Menschen als ein herrliches Geschencke von dem Schöpfer sey gegeben worden, solches wißen und verstehen nicht allein viel Gottseelige und Gelehrte *Theologi*, sondern es haben auch die klugen Heyden aus dem Lichte der Natur erkennen können.

Andreas Werckmeister
(1645—1706)

VIII. JAHR 1908/1909 HEFT 12

Zweites Märzheft

Herausgegeben von Kapellmeister Bernhard Schuster

Verlegt bei Schuster & Loeffler

Berlin W. 57, Bülowstrasse 107

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

INHALT

Dr. Karl Weinmann
Karl Proske
Der Restaurator der klassischen Kirchenmusik

Edvard Grieg
Briefe an Oscar Meyer

Revue der Revueen

Besprechungen (Bücher und Musikalien)

Kritik (Oper und Konzert)

Anmerkungen zu unseren Beilagen

Quartalstitel zum 30. Band der MUSIK

Kunstbeilagen

Nachrichten (Neue Opern, Opernrepertoire, Konzerte, Tageschronik, Totenschau, Aus dem Verlag, Eingelaufene Neuheiten) und Anzeigen

DIE MUSIK erscheint monatlich zweimal. Abonnementspreis für das Quartal 4 Mark. Abonnementspreis für den Jahrgang 15 Mark. Preis des einzelnen Heftes 1 Mark. Vierteljahrseinbanddecken à 1 Mark. Sammelkasten für die Kunstbeilagen des ganzen Jahrgangs 2,50 Mark. Abonnements durch jede Buch- und Musikalienhandlung, für kleine Plätze ohne Buchhändler Bezug durch die Post.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KARL PROSKE

DER RESTAURATOR DER KLASSISCHEN KIRCHENMUSIK

von Dr. Karl Weinmann-Regensburg

Am 25. Dezember 1861 starb in Regensburg ein Mann, dessen Name in musikalischen Kreisen weit über Deutschlands Grenzen hinaus mit Ehren genannt wird. Nachdem der Hochwürdigste Bischof von Regensburg, Seine Exzellenz Dr. Antonius Ritter von Henle, Reichsrat der Krone Bayern, die Eröffnung der berühmten — bisher fast unzugänglichen — Proskeschen Musikbibliothek beschlossen hat, dürfte es von Interesse sein, Leben und Wirken dieser markanten Persönlichkeit in der Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts näher kennen zu lernen[1]), zumal auf seiner Schöpfung der Zauber der Jahrhunderte ruht.

Karl Proske erblickte zu Gröbnig im preußischen Schlesien als Sohn eines Gutsbesitzers und Erbrichters am 11. Februar 1794 das Licht der Welt. Nach einem vortrefflichen Gymnasialabsolutorium wandte sich der junge Student nach Wien, um Mediziner zu werden. Die Kaiserstadt galt damals als der Brennpunkt aller wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen: die Professoren der Hochschule trugen glänzende Namen, und auf musikalischem Gebiete lebten und wirkten dort zu Ende des 18. und am Beginn des 19. Jahrhunders die Meister, die die musikalische Welt in Bewegung setzten: Gluck, Haydn, Mozart, Carl Maria von Weber und der Titane unter ihnen: Beethoven. Wenn Proske mit Beethoven auch nicht in nähere Verbindung trat, so besuchte er doch fleißig seine Konzerte und erwärmte und begeisterte sich an dem heiligen Feuer, das von diesem Meister ausströmte; in dieser künstlerischen Atmosphäre legte er den Grund zu jener feinen und scharfen Beobachtungsgabe, zu jenem gereiften ästhetischen Urteil, das ihn später befähigte, eine neue Ära der kirchenmusikalischen Kunst heraufzuzaubern.

Mitten hinein in diesen Musenfrühling brausten die rauhen Kriegsstürme. Deutschland erhob sich einmütig, um in den Befreiungskriegen Napoleons unwürdiges Joch abzuschütteln. Auf Leipzigs Feldern war die Entscheidungsschlacht gefallen, nun sollte der glücklich erkämpfte Erfolg

[1]) Ausführliches in des Verfassers Biographie: „Karl Proske" (1. Bändchen der Sammlung „Kirchenmusik"). Regensburg, Friedr. Pustet 1909.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

zu neuen Siegen führen; so erging des Vaterlandes Ruf auch an alle studierenden Jünglinge. Auch Karl Proske wollte unter jenen Glücklichen sein, die, von einem Theodor Körner begeistert und geführt, ihr junges Leben dem Vaterlande freudig anboten; von 1813 bis 1815 stand er als Eskadrons- und später als Regiments-Chirurgus im dritten schlesischen Regiment im Felde und verrichtete wahre Wunder der Selbstaufopferung, wie sein Regimentskommandeur Freiherr von Falkenhausen in seinem Abschied rühmend hervorhebt. 1816 vollendete Proske seine medizinischen Studien und promovierte an der Universität Halle zum Doktor der Medizin, unterzog sich in Berlin der öffentlichen Staatsprüfung und erhielt die Approbation als praktischer Arzt für das Königreich Preußen; nach kurzer erfolgreicher Tätigkeit in Oberglogau und Oppeln wurde er zum Kreisphysikus in Pleß befördert. Damit stand der noch nicht 28jährige Arzt vor einer glänzenden Laufbahn; doch die Vorsehung hatte es anders beschlossen.

Die Sehnsucht nach dem Priestertum, die schon des Knaben Herz durchzogen hatte, aber durch des Vaters eisernen Willen niedergehalten worden war, kam jetzt stärker denn je zum Durchbruch. Hatte Dr. Proske ja gerade in seinem Berufe so vielfach Gelegenheit, Not und Elend aus eigener Anschauung kennen zu lernen und die menschliche Hilflosigkeit in ihrer trostlosen Öde ganz zu schauen. Rasch entschlossen brach Proske alle Brücken hinter sich ab, nahm seine Entlassung aus dem Staatsdienste, die dem trefflichen Beamten nur ungern gewährt wurde, und eilte nach Regensburg zu Bischof Sailer, dem „Licht in Deutschland, das alle edleren, strebsamen Geister erwärmend und belebend anzog“. Wie jubelte des Harrenden Herz, als endlich am Pfingsttage der Bischof das entscheidende Wort sprach und ihn zum Studium der Theologie zuließ; der ehemalige Kreisphysikus wurde abermals Student. Nach gewissenhafter und ernster Vorbereitungszeit empfing der Überglückliche am 11. April 1826 die Priesterweihe; er war am Ziele.

Den Neugeweihten drängte es, seinem priesterlichen Berufe eine Stätte zu bereiten; er wurde Chorvikar an der Alten Kapelle. Hier wirkte er aber nicht lange, sondern übernahm die Präses- und Predigerstelle bei der Marianischen Kongregation. Zudem zog Bischof Sailer den idealen und gelehrten Priester immer mehr in seine Nähe; neben Diepenbrock, dem späteren Fürstbischof von Breslau, wurde er Sailers vertrautester Freund und Tischgenosse. Die Vorsehung hatte es offenbar so gefügt, denn nun konnte Proske unter des Bischofs Schutz und Beistand das große Werk beginnen, mit dem sein Name auf das engste verknüpft ist.

Keine unter allen den Künsten, die sich in den Dienst der Kirche gestellt, lag um die Wende des 19. Jahrhunderts so tief darnieder wie die kirchliche Musik. Das Sehnen nach einer Besserung, das durch die weitesten

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kreise zog, hatte schon längst einen besonders starken Widerhall bei dem idealen Proske gefunden; unablässig sann er auf die rechten Mittel und Wege zu einer Regeneration der katholischen Kirchenmusik. Seine eigene reiche musikalische Begabung, seine ernsten bisherigen Studien auf diesem Gebiete, besonders aber sein tiefes Verständnis und inniges Erfassen der kirchlichen Musik als eines hervorragenden Bestandteiles des liturgischen Gottesdienstes, das alles wirkte zusammen, um ihn im höchsten Maße hierzu zu befähigen. Eines war Proske hierbei klar. Sollte eine Ausrottung des unkirchlichen und seichten Geistes von Erfolg begleitet sein, so mußte sofort Besseres und Ernsteres an seine Stelle gesetzt werden; hierfür war aber kein Fundament geeigneter als die Werke der Meister des 16. und 17. Jahrhunderts: Wiederbelebung des Palestrinastils war das Losungswort für die neue Bewegung.

In einem Memoriale legte Proske seine Gedanken über den Verfall der Kirchenmusik nieder und fügte zugleich positive Verbesserungsvorschläge an. Bischof Sailer übergab es seinem ehemaligen Schüler König Ludwig I., dem fürstlichen Mäzen der Künste und Wissenschaften, und durfte schon bald ein Königliches Reskript begrüßen, das Anordnungen und Befehle weitesttragenden Inhalts an die Königliche Kreisregierung brachte. Um dem begeisterten Reformator eine sichere finanzielle Basis für seine Reformtätigkeit zu geben und seine weitere Wirksamkeit gedeihlich zu fördern, ernannte ihn Ludwig I. zum Kanonikus an der Alten Kapelle. Jetzt konnte Proske einen längst gehegten Plan zur Ausführung bringen: die Gründung einer großen Musikbibliothek. Zwar hatte der Forscher bereits unablässig gesammelt und eine ansehnliche Privatbibliothek zusammengebracht, allein das war alles nur ein schwacher Abglanz von jenen kostbaren Schätzen, die in italienischen Archiven und Bibliotheken, vielleicht schon halb vermodert und verfault, der Ausgrabung harrten. Das erkannt zu haben, ist Proskes unschätzbares Verdienst; die musikalische Welt wäre jetzt so mancher kostbaren Perle beraubt, die nur er dem sicheren Untergange entrissen hat.

Unsere Zeit mit ihren modernen Verkehrsmitteln hat dem Forscher die Wege, die zu seinem Ziele führen, überall geebnet und fast mühelos gemacht; anders in jenen Tagen. Nicht nur die Benutzung der einzelnen Museen und Bibliotheken bot manche fast unüberwindliche Hindernisse, schon die Reise allein war mit unendlichen Mühseligkeiten und Opfern verknüpft, so daß oft schon ein Übermaß von Energie und Begeisterung für sein Ideal dazu gehörte, um nicht zu erlahmen. Am 9. August 1834 trat Dr. Proske mit der ersparten Summe von 1119 Gulden seine erste italienische Reise an. Er nahm seinen Weg — wie uns sein noch erhaltenes, interessantes Tagebuch berichtet — über München, Augsburg,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Lindau; die erste wissenschaftliche Station wurde in St. Gallen gemacht, jenem berühmten Kloster, das das gelehrte Leben fast eines ganzen Jahrtausends verkörperte. Dann ging es nach Mailand und Bergamo, zu dem gefeierten Kapellmeister Simon Mayr, dem Lehrer Donizetti's. Daß Proske damals schon die Bedeutung dieses Künstlers erkannte, kennzeichnet den weitausschauenden Gelehrten.

Eine wundersame Fahrt von Novi über das Hochgebirge nach Genua und dem stolzen Florenz führte den Forscher seinem Ziele Rom entgegen. Ohne Zögern ging hier Proske an seine Arbeit, deren erstes und letztes Ziel die Quellenforschung blieb. Freilich, diese Originalquellen aufzusuchen und zu verwerten, bedeutete ein gewaltiges Stück Mühe, ganz abgesehen von dem schwierigen Zutritt, den oft nur die Empfehlungen einflußreicher Männer erwirken konnten. Ein Teil war bereits ganz verloren gegangen, zum größten Schaden für Kunst und Wissenschaft, ein anderer Teil befand sich in einem beklagenswerten Zustande. Trotz dieser Übelstände begleitete steter Erfolg die rastlosen Arbeiten. Die Archive und Bibliotheken Roms: die päpstliche Kapelle, St. Peter, Lateran, St. Maria Maggiore, St. Maria in Vallicella, Vaticana, Barberina, Angelica usw. lieferten dem Hochbeglückten eine reiche und wertvolle musikalische Ausbeute; in der Bibliothek des Herzogs von Altaemps fand er die kostbarsten Codices, opera inedita und unica, so daß es ihm gelang, die ganze Altaempssche Musiksammlung in unsere Partiturschrift zu übertragen und die dem Untergange nahen Original-Manuskripte in vollständig korrekter Umschrift für die musikalische Wissenschaft und Praxis zu retten.

So arbeitete Dr. Proske in der ewigen Stadt 14 Monate lang mit rastlosem Eifer, teilweise unterstützt von dem Domorganisten Joseph Hanisch, den er aus Regensburg zur Bewältigung der Arbeit herbeigerufen hatte. Nur wenig gönnte er sich freie Zeit, um in dem Künstlerkreis der „Nazarener" — wie man die damals in Rom lebenden deutschen Künstler Cornelius, Overbeck, Thorwaldsen, Veit, Koch usw. zu benennen pflegte — zu verkehren. Auch seinen Landesherrn König Ludwig I. durfte der Forscher in Rom begrüßen; ein Brief erzählt uns noch von dem überaus herzlichen Empfang.

Ende 1835 nahm Proske Abschied von der ewigen Stadt und kehrte nach einem längeren Aufenthalte in Neapel und Assisi, wo er ebenfalls kostbare Handschriften kopierte und erwarb, in sein geliebtes Bayerland zurück. Reiche Ernte war dem fleißigen Schnitter geworden; kaum konnte die Scheune den Segen fassen. Und als nun das Erntedankfest gefeiert, rüstete sich der Nimmermüde schon wieder zu neuer Arbeit, um auch die Halme, die bei der ersten Ernte abfielen und zurückgelassen werden mußten, noch aufzulesen. Die „etruskische" nannte Proske seine zweite italienische Reise im Jahre 1837; Bologna war das Ziel. Von hier aus ging er dann

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

nach Florenz und Pistoja, wo er überall seine Mühen durch Entdeckung von wertvollem Material belohnt sah, „obwohl alles" — wie er in einem Brief aus Florenz schreibt — „gegen die erworbenen Schätze der einzigen Roma in tiefen Schatten versinkt."

Zum dritten Male eilte der Historiker 1838 nach Italien, um Venedig zum Zielpunkt dieser seiner „venezianischen" Reise zu machen. Von einer geplanten Forschungsreise nach Spanien konnte ihn nur das entschiedene Abraten König Ludwigs I., der für des Kanonikus Wohl wegen des in Spanien ausgebrochenen Bürgerkrieges besorgt war, abbringen. Und so gab er sich denn damit zufrieden, den Antiquar Villfort dahin zu entsenden, der mit reichen Funden heimkehrte.

Proske hatte seine Reisen zu einer Zeit angetreten, in der die musikhistorische Forschung noch in den Tagen ihrer Kindheit stand; ja in gewissem Sinne ist eigentlich erst Proske mit anderen verdienten Männern der Bannerträger einer besseren Zeit geworden, einer Zeit, die das Morgenrot für die jüngste aller Disziplinen, die Musikwissenschaft, heraufführte und sie zu einer ihrer Schwestern würdigen Stellung emporhob. Rauh und hart waren die Wege, die der ideale Priester schreiten mußte, um sein weit gestecktes Ziel zu erreichen, aber er fand dann auch Wein in goldenen Schalen. Eines kam ihm dabei trefflich zustatten. Die damalige Zeit kümmerte sich herzlich wenig um die Menge verstaubter und vergilbter Notenbücher, die überall, selbst auf Kirchenböden, herumlagen. So wurden dem deutschen Forscher in einem Kloster in Padua aus Mangel an Platz Berge von Musikbüchern um den Papierwert aufgenötigt, Werke, die heute einen Wert von vielen Tausenden repräsentieren. Nur die Antiquare kannten ihren Wert wohl, und unter ihren Kunstgriffen mußte Proske manchmal bitter leiden. In den Ankaufsverzeichnissen finden sich hierüber die unglaublichsten Beispiele verzeichnet, oft ein vierstimmiges Werkchen von 10—12 Blättern mit ebenso vielen Gulden für jede einzelne Stimme; ja sogar die gepreßten Ledereinbände riß man in barbarischer Weise herab und verkaufte sie separat.

Diese Beispiele beweisen, daß Proske kein Opfer scheute; zieht man ferner in Erwägung, daß der Kanonikus diese ganze reiche Sammlung aus eigenen Mitteln sich verschaffte, so wächst unser Staunen und unsere Bewunderung für den bedeutenden Mann. So entstand denn auch die kostbare Musikbibliothek, die Proske bei seinem Tode, um sie vor Zersplitterung zu bewahren, testamentarisch dem bischöflichen Stuhle und dem Domkapitel zum Eigentum vermachte.

Ein kurzer Überblick mag ihre Reichhaltigkeit erläutern. Die Bibliothek zählt — die neu hinzugekommenen Teile abgerechnet — etwa 20000 Bände und teilt sich in eine theoretische und eine praktische. Jene zerfällt in ein-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

stimmige Musik (Choralausgaben und -handschriften, katholisches und protestantisches Kirchenlied, Agenden usw.) und mehrstimmige Musik. In dieser zweiten Abteilung sind die verschiedenen Sammlungen untergebracht, unter denen die sog. Antiquitates Musicae Ratisbonenses in erster Linie stehen, ca. 1200 Druckwerke und Handschriften des 15. bis 17. Jahrhunderts mit über 36000 Nummern, darunter Unica jeder Art, von unschätzbarem Werte. Die wertvollen Kopieen Proskes aus den italienischen Bibliotheken befinden sich in der dritten Abteilung in 150 Mappen. Eine bedeutende Mehrung erfuhr die Bibliothek durch die Erwerbung der Dr. Dominikus Mettenleiterschen Bibliothek, die für sich allein schon eine ganz bedeutende Musiksammlung umschloß; dazu kam noch im Jahre 1888 der gesamte musikalische Nachlaß des verstorbenen Generalpräses des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins Dr. F. X. Witt.

Und so bilden denn die verschiedenen Abteilungen zusammengenommen ein Juwel, um das das musikalische Deutschland Regensburg mit Recht beneiden kann; das hohe Ansehen, dessen sich diese Musiksammlung in allen Fach- und Gelehrtenkreisen erfreut, ist das beredtste Zeugnis hierfür. Dr. Dominikus Mettenleiter gab als bestellter Sachverständiger bei der Übernahme der Bibliothek durch den bischöflichen Stuhl folgendes Gutachten ab: „Es ist sicher, daß diese Bibliothek ein Unikum in der gebildeten Welt ist, daß weder die berühmten Musikbibliotheken in Berlin, Wien, München, noch die Sammlungen des Konservatoriums in Brüssel, Paris, Leipzig — von anderen Sammlungen ganz abgesehen — gegen dieselbe einen Vergleich auszuhalten vermögen."

Mit der Beschaffung der Bibliothek hatte der Kanonikus den Hauptteil seines Lebenswerkes vollendet; nun galt es, die Schätze praktisch zu verwerten. Proske edierte die schönsten und brauchbarsten Kompositionen seiner reichen Sammlung zum liturgischen Gebrauche in einem vierbändigen Werke, der „Musica divina" (Regensburg, 1853—1862), der er 1856 eine zweite Sammlung: „Selectus Novus Missarum" anreihte. In seinem eigenen Hause gab der Kanonikus ferner sog. musikalische Abende, bei denen alle diese Werke der alten Meister erprobt wurden; die Namen der kunstbegeisterten Teilnehmer und Teilnehmerinnen an diesen Singabenden gehörten der Elite der musikalischen Kreise Regensburgs an. Die kirchenmusikalische Auferstehung feierten diese Kompositionen der klassischen Kirchenmusik in der Alten Kapelle unter Chorregent Mettenleiter, der Proskes rechte Hand war und seine Ideen in die Praxis umsetzte. Ihre volle Entfaltung und Blüte erreichten sie im unübertrefflichen Regensburger Domchor, der, angefangen von Domkapellmeister Schrems bis herauf zu F. X. Engelhardt, trotz Berücksichtigung der neueren Meister die alte Tradition treu bewahrt hat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Proske konnte diesen Jugendfrühling noch schauen, wenn es ihm auch nicht mehr vergönnt war, die Ausbreitung und Realisierung seiner Ideale durch den von F. X. Witt gegründeten Cäcilienverein zu erleben. Reich geehrt von seinem König und seinem Bischof, von gelehrten Gesellschaften des In- und Auslandes, geliebt von den Armen der Stadt, denen er als Arzt des Leibes und der Seele an seinem Lebensabend noch viele Wohltaten erwiesen, schloß der edle Priester am 20. Dez. 1861 seine Augen für immer. Zwei Tage vor dem hl. Weihnachtsfeste trug man ihn zu Grabe. Die Teilnahme an seinem Leichenbegängnis war eine überaus zahlreiche; jetzt erst fühlte man die ganze Tragweite der Worte, die der amtierende Geistliche sprach: „Mit dem Abgeschiedenen ist unleugbar ein großer Geist aus der Welt gegangen. Die Wissenschaft hat an ihm einen der eifrigsten Pfleger verloren; der leidenden Menschheit ist eine wirksame Hilfe und Stütze zusammengebrochen; unersetzlich ist sein Verlust für die christliche Kunst und besonders für die kirchliche Musik". Sein herrliches Grabmonument aber auf dem Friedhofe unserer Stadt nennt ihn kurz, aber inhaltsschwer:

„Musicae divinae Restaurator ingeniosissimus".

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BRIEFE EDVARD GRIEG'S AN OSCAR MEYER



Wir veröffentlichen nachstehend einige Briefe Edvard Grieg's aus den Jahren 1894—1907. Sie sind an den jetzt in Wiesbaden, vormals in London lebenden Tonkünstler Oscar Meyer gerichtet, der in den neunziger Jahren mit dem nordischen Komponisten konzertierte, eine Anzahl seiner Lieder ins Deutsche übertrug und mit Grieg bis zu dessen Tode in regem freundschaftlichen Verkehr stand.

London, den 17. Mai 1894

Lieber Herr Hofpianist![1])

Da es scheint, als ob Sie der Einladung für heute Abend zu folgen verhindert sind, brauche ich die Feder, um Sie zu bitten, wenn es Ihnen irgend möglich ist, morgen Freitag früh um 10 Uhr zu mir zu kommen. Ich habe nämlich die Texte zu den drei englischen Liederheften[2]) empfangen und möchte gar zu gerne mit Ihnen die Übersetzungen durchsehen.

Wir haben uns ja so lange nicht gesehen, und als Sie hier waren, sollten wir natürlich gerade fort sein. Soeben komme ich aus Kew Gardens und Richmond Park zurück. — Herrlich! —

Von Cambridge noch keine Nachricht. Jetzt will ich aber hinreisen, auch ohne Nachricht, denn ich fühle mich gerade unmusikalisch genug, um „Doktor" zu werden. Sie mit Ihrem „f-moll" und „as-dur", hohem „b" und tiefem „a" sind viel zu musikalisch dazu! Seien Sie froh! Also auf Wiedersehen!

Der Ihrige

Edvard Grieg

Kopenhagen, den 9. November 1894

Lieber Herr Hofpianist!

Es hat mich sehr gefreut, von Ihnen zu hören. Sie sind immer noch wie früher, der reine geistige Sohn Heines. Am Ende machen Sie es wie Cowen, der das Musikertum geschmissen hat, um Dichter zu werden.

[1]) Der Titel „Hofpianist" stammt nur von Grieg.

[2]) Op. 58—60.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Doch hoffentlich nicht. Das wäre schade um Ihr schönes Talent. Nur fürchte ich, daß dasselbe in London nicht sehr gefördert wird. Die Luft dort ist einem Musiker von Gottes Gnaden nicht günstig. Ich würde dort nie einen Ton komponieren können.

Unseren besten Dank für das Bild, das aber nicht schlecht genannt werden darf. Das zweite „Bild" — die Lieder — ist aber doch noch besser. Es scheint ein getreuer Abguß ihres Verfassers zu sein. Ich habe sie bis jetzt nur flüchtig durchsehen können, werde mich aber, sowie ich einmal einen Abend für mich habe, darin vertiefen.

Die Erinnerungen aus Mentone waren sehr rührend. Meine Frau dankt herzlich für die gedruckten Sachen. Die Manuskripte und das Prachtexemplar (für welche Geliebte?) schicke ich nächstens.

Wir haben uns seit 8 Tagen hier für längere Zeit installiert.

Die 4te Geigensonate ist eine Zeitungsente. Wer ist der Geiger Adorjan? Es ist übrigens hübsch und äußerst wohlwollend, daß mich die Zeitungen komponieren lassen, wenn ich es sonst leider nicht tue. Es war mit der Gesundheit im Sommer schlecht, und ich muß alle Einladungen zum Dirigieren absagen. Die zweite Hälfte des Lebens sollte überhaupt nicht existieren. Da hat die Natur schon wieder eine Dummheit gemacht.

Bitte, grüßen Sie die häßliche Engländerin (mit der bildschönen darf ich nichts zu schaffen haben) und empfangen Sie selbst unsere herzlichsten Grüße!

Der Ihrige

Edvard Grieg

Kopenhagen, den 3. Dezember 1894

Lieber Hofpianist!

Diese Zeilen nur als Folgezettel zu dem Paket, welches ich hiermit dankend retourniere. Die neuen, wie die alten Lieder sind poesievoll, wie ich es von Ihnen nur erwarten konnte. Wie ein wahrer Jongleur machen Sie Ihre Kunststücke, nur mit dem Unterschied, daß bei Ihnen — hoffentlich — etwas Herzblut dabei fließt. Denn, darüber sind wir ja einverstanden: Ohne innere Verblutung keine gute Musik. Traurig, aber wahr!

Mit Herrn St . . . haben Sie mir einen wahren Bärendienst geleistet. Der Mensch läßt mir keine Ruhe mit seinen Briefen und seiner langweiligen Musik.

Lassen Sie einmal wieder etwas von sich hören und seien Sie herzlich gegrüßt von meiner Frau, wie von Ihrem freundschaftlichst ergebenen

Edvard Grieg

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

PS. „Wergeland“ hat mich sehr gefreut — wenngleich das Lied für eine Männerstimme gedacht ist. Wie kommt nur eine Dame darauf, gerade dieses Lied zu wählen? Antwort: Weil sie eine Dame ist!

Kopenhagen, den 20. Februar 1895

Lieber Herr Hofpianist!

Was habe ich von der bildschönen Engländerin? Nicht einen Kuß. Ja nicht einmal eine Ahnung davon, ob sie schön singt oder musikalisch ist! Und doch — ist sie wirklich bildschön, dann hat sie meine Verzeihung, auch wenn sie unmusikalisch ist.

Meine besten Glückwünsche zu dem 30jährigen Jubiläum. Ich werde darauf Cognac ohne Glycerin[1]) trinken. Nach London komme ich aber nicht. Nach Wien muß ich nun einmal und nachher bin ich jedenfalls zu marode, um irgend wohin zu gehen. Sonnabend habe ich hier ein Philharmonisches Konzert zu dirigieren. Ich mache u. a. „Henrik Wergeland“ nebst anderen Liedern mit Orchester. Ich sage Ihnen, „Henrik“ klingt großartig. Posaunen pp., Harfe und allerlei erhabene Effekte kommen darin vor.

Nun leben Sie wohl und erfreuen Sie uns bald wieder mit einigen Zeilen. Meine Frau grüßt herzlichst, dasselbe tut Ihr freundschaftlichst ergebener

Edvard Grieg

Leipzig, den 4. Februar 1896

Lieber Hofpianist!

Sie sind ein gar schlauer Mensch! Jetzt wollen Sie offenbar wieder ein Autograph von mir für eine schöne Schülerin, weil Sie mich zum Briefschreiben auffordern, und da ich nicht nur, wie Sie wissen, ein großer Frauenverehrer, sondern auch ein Hofpianistenverehrer bin, brauchen Sie durchaus nicht lange zu bitten. —

Zu Ihrem Triumph in Wales werde ich „im Geiste“ erscheinen. In corpore bleibe ich aber in Leipzig. Ich bin davon überzeugt, Sie werden Ihre Sache famos machen. —

Wie schade, daß wir uns im Frühjahr in England nicht sehen werden. Meine Gesundheit verbietet mir aber alle Anstrengungen, ich habe deshalb alle Einladungen zum Musikmachen ablehnen müssen. Ich mache jetzt

[1]) Grieg pflegte Cognac mit Glycerin als Mittel gegen Erkältung zu nehmen.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

für mich etwas norwegische Musik, die mich interessiert und will froh sein, wenn ich damit fertig werde, ehe ich Leipzig verlasse. Wir gedenken Anfangs April über Kopenhagen, wo ich wahrscheinlich das Berliner philharmonische Orchester dirigieren werde, nach Hause zu reisen.

Sie scheinen sich jetzt ganz in London eingebürgert zu haben, und warum sollte es nicht dort auch musikalische Menschen geben! Bei kurzem Aufenthalt begegnet man ihnen nur nicht, deshalb finde ich immer London so sonderbar unmusikalisch.

Für die Gratulation bedanke ich mich höflichst. Diese Ehrenlegion[1]) ist aber eine Ehre, die ich mit Legionen teile. Verlieren wir also keine weiteren Worte darüber.

Ihre Lieder hätte ich schlechter Mensch beinahe vergessen! Sie sind sehr poetisch und schön, Sie haben Honig und Milch auf Ihrer Zunge!

Tausend Grüße auch von meiner Frau.

Der Ihrige

Edvard Grieg

Troldhaugen b. Bergen, 4. Juli 1896

Lieber Hofpianist!

Das war schön, wieder einmal von Ihnen zu hören und an glücklichere Zeiten erinnert zu werden. Freilich: „Wehmut schleicht sich ins Herz hinein.“[2]) Aber ohne Wehmut geht's ja im Leben nicht ab und leben will man merkwürdigerweise doch. —

Bei uns steht es nicht sehr gut. Meine Frau ist nach der großen Operation immer noch nicht geheilt, ihre Nerven sind furchtbar zerrüttet und wir leben wie Eremiten, da sie keinen gesellschaftlichen Verkehr verträgt, sondern der größten Ruhe bedarf. Wir gedenken Mitte oder Ende dieses Monats von hier aufzubrechen, um nach dem Hochgebirge zu ziehen. Dort gibt es vielleicht Heilung und neuen Lebensmut. Wo ich mich aber aufhalten werde, ist ganz unbestimmt, und so darf ich nichts mit Ihnen verabreden. Sollten Sie aber wirklich aus Ihrem Plan, Norwegen zu besuchen, Ernst machen, dann müssen wir uns ja irgendwo treffen, das versteht sich ja von selbst. Fragen Sie nur in Bergen bei Herrn Musikalienhändler „Rabe“ an. Da wissen die Leute immer, wo ich mich herumtreibe.

[1]) Grieg wurde in die französische Ehrenlegion aufgenommen.

[2]) Auf Oscar Meyers Lied: „Du bist wie eine Blume“ (Heine) bezüglich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Über die Erfolge des Herrn Griegmeyer[1]) habe ich mich herzlich gefreut. Ich werde aus Dankbarkeit von jetzt an den Namen „Meyergrieg“ (nicht zu verwechseln mit Meyerbeer!) anlegen. Und so werden wir uns wohl mal irgendwo als zwei reiche Banquiers wiederfinden!

Herzlichen Gruß von meiner Frau wie von Ihrem

Edvard Grieg

Troldhaugen b. Bergen, den 3. Oktober 1896

Lieber Herr Hofpianist!

Es ist doch gut, daß Sie eine Titulatur haben! Es sieht in den sogenannten Kulturstaaten immer besser aus für einen angehenden Ehemann! Also: Den herzlichsten Glückwunsch[2]) auch im Namen meiner Frau! Bitte, sagen Sie Ihrer Geliebten von mir, daß die in ihrem Namen enthaltene Katze hoffentlich ihre „Kratze“ Ihnen gegenüber so sparsam wie nur möglich benutzen wird. Ich sage absichtlich: So sparsam wie möglich. Denn ganz ohne Kratzerei geht es doch nicht ab. Machen Sie es praktisch: Jeden Freitag die Pfoten sorgfältig mit der Scheere behandeln. Das hilft gewaltig.

Nun Scherz bei Seite, Ihrer zukünftigen Frau wird mit einem so liebenswürdigen Künstler und Menschen zur Seite wie Sie viel Schönes und Gutes beschieden sein.

Meine und meiner Frau herzliche Grüße dem jungen Paare

von Ihrem sehr ergebenen

Edvard Grieg

London, 28. 10. 1897

Lieber Hofpianist!

Mein Zustand hat sich seit gestern leider sehr verschlimmert. Der Arzt war hier und konstatierte Bronchitis, hofft jedoch, daß ich bis zur Orchesterprobe am 3. November soweit restituiert sein werde, daß ich bis Queens Hall fahren darf. Jetzt muß ich aber totale Ruhe haben und darf keinen Besuch empfangen. Fieber habe ich Gott sei Dank nicht, sonst würde ich nicht am Schreibpult sitzen können. Aber die Nächte!

[1]) Man gab O. M., der damals in England viel Grieg interpretierte, den Scherznamen „Griegmeyer“.

[2]) Zu O. M.'s Verlobung.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

— Kein Auge zu schließen und vom Schleim fast erstickt zu werden! — Das Leben ist doch schön! —

Meine Frau ist leider nicht hier, sondern in Kopenhagen. Wie ich mich jetzt in der Einsamkeit nach ihr sehne!

Herzliche Grüße und hoffentlich auf frohes Wiedersehen, wenn ich gesund bin.

Der Ihrige

Edvard Grieg

London, 4ten Novbr. 1897, Abends

Immer im Bett! meine Frau ist bei mir. Aber es würde mich doch riesig freuen, Sie zu sehen. Für $^1/_2$ Stunde darf ich es schon. Also bitte, bitte! Ich hatte eine schlechte Zeit und bin noch sehr herunter. Gott sei aber Dank, daß ich das heutige Konzert nicht zu hören brauche!!! Technisch ist Herr X. ja gut, aber Ihre Poesie in der Auffassung hat er nicht im Entferntesten.[1]) Auf baldiges Wiedersehen!

Ihr Edvard Grieg

Troldhaugen b. Bergen, 7. 6. 1898

Lieber Herr Hofpianist!

Soeben hatte ich Brief von Herrn Wolfsohn[2]), welchen ich leider abschlägig beantworten mußte.

Was Sie da alles schreiben, ist ja sehr verlockend. Meine Gesundheit ist aber für eine derartige Reise gewiß nicht geschaffen. Die Geldofferten sind zwar gut, dürfen mich aber natürlich micht beeinflussen. Ich muß also verzichten. Der größte Triumph, welcher mir noch übrig bliebe, wäre der von Ihnen erwähnte: Daß Jemand von Australien nach London kommt, um Sie zu fragen, ob ich den Schinken lieber roh oder

[1]) Die damaligen Vertreter der Londoner Philharmonie hatten den faux pas begangen, ohne vorherige Rücksprache mit Grieg für den Vortrag seines Pianoforte-Konzertes unter Leitung des Komponisten (!) auf eigene Faust einen Pianisten zu engagieren, während Grieg Oscar Meyer vorzuschlagen gedachte. Das Schicksal rächte sich für diesen Mangel an Takt, indem es Grieg im letzten Moment krank werden ließ, so daß er dem Konzert fern bleiben mußte. Wie sich später herausstellte, hatte man — aus spontanem Deutschenhaß infolge des bekannten Kaisertelegrammes — den Herrn X., einen Engländer, für jenen Abend als Solisten engagiert.

[2]) Der bekannte amerikanische Konzertagent Wolfsohn hatte sich an O. M. betreffs einer Grieg-Tournee durch Amerika gewandt.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gekocht esse! Das wäre die höchste Popularität! An dem Tage, wo dieses geschieht — gehe ich nach Amerika mit Ihnen, um „gekochten" Schinken zu essen!

Jetzt aber eine andere Sache. In der Hoffnung, daß Sie sich Ihre alte Sympathie für meine Muse erhalten haben, sende ich Ihnen hiermit Korrekturabzug meiner neuen Lieder, welche aus dem Norwegischen von Garborg durch Herrn v. Enzberg in Berlin ins Deutsche und von Herrn L. ins Englische übertragen sind. Mit der englischen Uebertragung kann ich mich aber an vielen Stellen nicht einverstanden erklären. Ich habe die betreffenden Stellen, welche entweder die Dichtung entstellen oder schlechte musikalische Deklamation enthalten, mit Bleistift unterstrichen. Würden Sie mir wohl die große Gefälligkeit erweisen, über diese Stellen etwas zu reflektieren und dann mit L. darüber zu beratschlagen? Da wäre ich Ihnen allerdings außerordentlich dankbar. Bitte sagen Sie L., daß es sich um ein Bauernmädchen handelt, und daß der Ton des Originals volkstümlich ist.

Wie schade, daß Sie die schöne, versificierte Erzählung „Haugtussa" von Garborg, aus welcher die Lieder entnommen sind, nicht verstehen können. Es ist ein Meisterwerk voll Ursprünglichkeit, Einfachheit und Tiefe und von einer ganz unbeschreiblichen Farbe. Es wird Ihrem feinen Kennerblick deshalb nicht entgehen, daß diese Lieder[1]) sich von meinen früheren wesentlich unterscheiden. Wenn die nötigen Aenderungen vorgenommen sind, bitte ich Sie, und zwar so bald wie nur irgend möglich den Korrekturabzug zu retournieren.

Das Musikfest wird großartig! Wären Sie nur dabei! Es würde Sie gewiß interessieren.

Mit herzlichem Gruß, auch von meiner Frau, dem Ehepaar Franz von Katzenmeyer (au!)[2])

Der Ihrige

Edvard Grieg

Troldhaugen, d. 18. Aug. 1898

Lieber Herr Hofpianist!

Endlich, endlich komme ich nach den unglaublichsten Hindernissen dazu, Ihnen für Ihre große Liebenswürdigkeit, die Lieder betreffend, meinen

[1]) Op. 67.

[2]) Grieg hat hier drei Namen durcheinandergewürfelt, daher sein „au".

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

herzlichsten Dank abzustatten. Es war aber durchaus nicht meine unbescheidene Absicht, Ihnen allein diese kopfzerbrechende Arbeit zuzumuten! Wie Sie aus meinem vorigen Briefe ersehen haben werden, ging meine Bitte dahin, in einer Konferenz mit L. denselben zu veranlassen, die nötigen Aenderungen vorzunehmen. Und doch sage ich jetzt: Gott sei Dank, daß Sie, wie ein genialer General, dem Befehl der Regierung entgegen gehandelt haben! Nur dadurch wurde die Schlacht gewonnen. Denn erst jetzt sehe ich, allerdings zu spät, ein, daß L. diese Aufgabe zu lösen garnicht fähig war.

Was nun Ihre Aenderungen betrifft, so sage ich wie Clara Schumann mir einmal schrieb, nachdem ich ihr meinen Aufsatz über Schumann geschickt hatte: „Mit Vielem war ich einverstanden, mit Vielem aber auch nicht." — Doch bin ich Ihnen deshalb nicht weniger dankbar.

Während des Studiums Ihrer Uebersetzung wurde ich mehr und mehr erstaunt über die fabelhafte Elastizität in der Benutzung der englischen Sprache in der Poesie, welche Sie, ein Fremder, besitzen.

Vielen Dank für Ihren freundlichen Vorschlag, die 2te Revision durchlesen zu wollen. Die Sache ist aber verspätet worden und Sie haben schon ohnedem viel mehr, als ich erwarten durfte, getan. Sie sollen deshalb mit dieser langweiligen Geschichte nicht mehr geplagt werden. Kommen Sie nur einmal nach Troldhaugen, damit ich Sie für Ihre Liebenswürdigkeit umarmen kann. Wenn Sie, wie ich hoffe, Ihre Frau Gemahlin mitbringen, kann ich nicht darauf schwören, daß ich nicht auch sie umarme! „Schrecklich, doch weiter!" singt Don Ottavio, und auch ich verlasse diese heikle Materie.

Das Musikfest war einfach kolossal. Ich will davon nicht reden, daß in Norwegen, ja in ganz Skandinavien etwas Aehnliches nie war und in unserer Zeit nie mehr werden wird. Es waren aber in der Tat Aufführungen, wie ich sie niemals und nirgends besser gehört habe. Wie schade, daß Sie nicht dabei waren. Jetzt bin ich aber auch kaput und gehe nach dem Hochgebirge für einige Wochen.

Mit den herzlichsten Grüßen, auch an Ihre Frau Gemahlin,

der Ihrige

Edvard Grieg

Troldhaugen b/Bergen, 20/10. 1901

Lieber Herr Hofpianist!

Wiesbaden! Hotel Royal! Villa am Park in prachtvoller Lage! Chateau Lafitte! etc. etc. In der Tat: Sie sind nicht nur Hofpianist!

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sie haben auch ganz raffiniert instrumentieren gelernt! Gewiß, so muß man sich einzurichten verstehen. Und dabei: nicht blasiert werden, sondern immer das für den Künstler wie für den Menschen unentbehrliche „Kind" behalten. Wie freuten wir uns, meine Frau und ich, über den fröhlichen, lichten Ton in Ihrem Brief! Sie haben jetzt das schönste Alter erreicht. Möchten Sie es in voller Harmonie der geistigen und physischen Kräfte genießen! —

Das Fremdenzimmer am Parke ist allerdings sehr verlockend. Doch, ich weiß nicht warum, ich habe aber die Lust, nach Deutschland zu gehen, verloren. Im Frühling gedenke ich indessen mit meiner Frau nach Warschau zu reisen. Sollten wir dann in die Nähe von Wiesbaden kommen, so muß es in irgend einer Weise ein Wiedersehen geben.

Ich war in den letzten Jahren — nicht gerade gestorben, aber sehr leidend. Eine sehr trübe Zeit erlebe ich gerade jetzt. Mein einziger Bruder starb plötzlich vor 14 Tagen. Er wählte selbst den Tod, was die traurige Tatsache nur um so viel trauriger macht. Wir bleiben diesen Herbst zu Hause und gedenken erst Anfang 1902 die Reise nach dem Auslande anzutreten.

Es ist zwar sehr hübsch von Ihnen, daß Sie als Dank für das englische Geld, welches Sie aus London mitgebracht haben, Ihren Sohn [1]) nach dem englischen König genannt haben. Ich trage aber denselben Namen, und da sie ihn Edvard und nicht Edward schreiben, so haben Sie offenbar an mich und nicht an den englischen König gedacht. Darauf bin ich nicht wenig stolz, und es soll mir selbstverständlich eine besondere Ehre sein, als Pate zu fungieren.

Auch die anderen „Sprößlinge" hoffe ich gelegentlich kennen zu lernen. In Hildegard [2]) bin ich schon verliebt. Ich bin jetzt 58. — Sie lächeln. Ich versichere Sie aber, das Alter ist gefährlicher als Sie glauben. Nun, das Meer liegt zwischen uns. Schlafen Sie wohl und träumen Sie glücklich!

Viele Grüße von Haus zu Haus! Der Ihrige

Edvard Grieg

Kopenhagen, 28./4. 1902

Lieber Herr Hofpianist!

Unsere herzlichsten Glückwünsche! Aber wie in aller Welt können

[1]) Der Sohn, bei dem Grieg als Pate fungieren wollte, wurde damals erst erwartet. Das Kind zog es aber vor, als Mädchen auf die Welt zu kommen!

[2]) O. M.'s älteste Tochter, damals zwei Jahre alt.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Sie wissen, daß meine Frau geb. Hagerup ist? „Hagerupina“ [1]) ist allerdings neu, aber nicht alles neue ist gut. „Agripina“ ist alt und gut. Übrigens bedeutet „Pina“ oder vielmehr „Pine“ auf norwegisch „Schmerz“. Nicht Weltschmerz à la einem gewissen vormaligen Hofpianisten, sondern wirklicher körperlicher Schmerz. Und wir wollen doch nicht den Teufel an die Wand malen! Ich rate also zu keinerlei „ina“, auch nicht „Angina“.

Aus Ihrem Brief ersehe ich, daß Sie durchaus der Alte sind, und das ist famos.

Ich war nicht in Rußland, sondern in Polen. Ich habe am 22sten ein Konzert in der Philharmonie in Warschau mit eigenen Werken dirigiert. Das Orchester hat herrlich gespielt und ich hatte einen Empfang und einen pyramidalen Erfolg, wie ich ihn fast nie zuvor zu verzeichnen hatte. Schließlich ging das Publikum mit auf den Straßen und jubelte weiter! Nächstes Jahr geht es nach Warschau, Moskau und Petersburg. Man reist leichter als ich glaubte auf diesen Strecken.

Wie gerne möchte ich einmal nach Wiesbaden kommen! Nun, wer weiß. Das Zugpflaster ist ja da. Mit den herzlichsten Grüßen von Haus zu Haus

Der Ihrige

Edvard Grieg

Troldhaugen b/Bergen, 25./8. 1903

Lieber Herr Hofpianist!

Nach dem Feste am 15. Juni [2]) wurde ich auf's Krankenlager geworfen und habe mich immer noch nicht vollständig erholt. Die Schreiberei vertrage ich noch garnicht. Daher nur diese Zeilen, um Ihnen meinen nachträglichen, herzlichsten Dank für Ihren lustigen Brief zu sagen. Ja, ja: In Ihrem Alter sagt man und schreibt man: Hurrah! Vivat etc. In meinem Alter heißt es: „sempre diminuendo“. Und das kann ich Ihnen sagen: Ein schönes diminuendo zu machen ist nicht leicht. Sie werden es einmal erfahren. Vorläufig schließe ich aber mit einem „Auf Wiedersehen“ und mit herzlichen Grüßen von Haus zu Haus.

Der Ihrige

Edvard Grieg

[1]) Als Name für das neugeborene Mädchen scherzeshalber von O. M. in Vorschlag gebracht.

[2]) Grieg's 60. Geburtstag.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Kristiania, 12./2. 1906

Lieber Herr Hofpianist!

Oder besser gesagt: Lieber Greis! Ich 72½jähriger[1]) Jüngling muß bald nach Wiesbaden kommen, um Sie zu trösten! Nach allem, was ich höre, muß Wiesbaden gerade ein Ort für schlechte Nerven und für Bronchialleiden sein, und da es dort auch viele und ausgezeichnete Musik zu hören gibt, ist es nicht ausgeschlossen, daß Sie mich einmal dort sehen, wenn es mir noch vergönnt sein sollte, einige Jahre unter den Lebenden zu weilen. Übrigens sage ich sehr oft mit dem Propheten Elias: „Es ist genug!"

Sie haben vollständig Recht, sich darüber zu wundern, daß ich noch Konzerte gebe. Die Sache ist aber, daß man mich dazu verleitet, und ich bin leider nicht charakterfest genug, um abzulehnen. Das öffentliche Auftreten ist mir das Entsetzlichste, was ich weiß. Und doch: Meine Werke meinen Intentionen entsprechend in wundervoller Ausführung zu hören, dem kann ich nicht widerstehen.

Daß Sie mit den Konzerten Schluß gemacht haben, das ist einfach nicht zu glauben. Ich bin der „Marode" und ich sollte es tun, Sie aber in keinem Falle. — Sie erwähnen die schönen Tage in Mentone. Das wäre übrigens noch einmal zu machen. Sollten Sie etwas in Leipzig zu tun haben, dann richten Sie es so ein, daß Sie — wie ich — etwa Mitte April dort sind. Wir haben ja gar viel zu besprechen. Und nun leben Sie für heute wohl und schreiben Sie wieder, — aber nicht in 2 Jahren!

Mit herzlichem Gruß von Haus zu Haus

Ihr freundschaftlich ergebener

Edvard Grieg

Kristiania, 26. 2. 1907

Lieber Herr Hofpianist!
Glücklicher Ehemann!
Ditto Vater!
Ditto Liederkomponist!

Was soll ich noch mehr sagen? Daß ich keine fünf Minuten übrig habe und Ihnen doch für Ihren gemütlichen und gemütvollen Brief danken muß. Mein Konzert in Berlin ist am 12. April. Ist aber schon lange ausverkauft. Wird wahrscheinlich am 14. als Matinee wiederholt. Aber ebenso wahrscheinlich ist es, daß ich vor Krankheit absagen muß. Es

[1]) Grieg macht sich hier zehn Jahre älter.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

geht mir schlecht. Ich muß aber gute Miene machen und sehen, ob es möglich ist, vier Konzerte in Deutschland, für welche ich verpflichtet bin, zu erledigen. Dann soll es aber auch mit dem Konzertieren ein Ende haben.

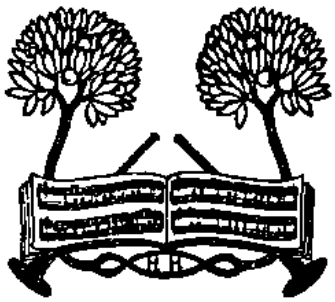
Kürzlich titulierte mich jemand aus Deutschland: „Hochverehrter Greis!" Es ist Zeit, daß ich mich zu diesem Ehrentitel verdient mache.

Wie gerne möchte ich Sie in Ihrem Heim besuchen! Es scheint aber nichts werden zu wollen. Sie, der Jüngere, müssen mit Ihrer Frau die berühmte Nordlandfahrt machen — dann kommen Sie an unserer Türe vorbei. In dieser Hoffnung grüßt Sie Beide vielmals meine Frau und

der Ihrige

Edvard Grieg

Das in diesem letzten Briefe erwähnte Konzert ist den Berliner Konzertbesuchern sicher noch in frischer Erinnerung. Grieg, der das Ende seines Lebens nahen sah, ließ an jenem Abend auch andere, namentlich diejenigen, die ihn in seiner gewohnten Frische kannten, durch sein müdes und ernstes Aussehen ahnen, daß seine Tage gezählt seien. Er starb wenige Wochen später im 64. Lebensjahre, nachdem er seinem Freunde noch einen letzten Gruß gesandt hatte.



Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

REVUE DER REVUEEN

Zum 100. Geburtstage Mendelssohns

ECHO DER GEGENWART (Aachen), BASLER NACHRICHTEN, DER REICHSBOTE (Berlin), BRESLAUER ZEITUNG, RHEIN- UND RUHR-ZEITUNG (Duisburg), GIESSENER ANZEIGER, HANNOVERSCHER COURIER, BADISCHE LANDESZEITUNG (Beiblatt: Badisches Museum) (Karlsruhe), MÜNSTER ANZEIGER und STARGARDER ZEITUNG vom 3. Februar 1909. — J. C. Lusztig's Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" beschreibt das Leben des Komponisten und den Charakter seiner Werke.

ALLENSTEINER ZEITUNG vom 4. Februar 1909. — Der kurze Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" berichtet über das Leben und Schaffen des Komponisten.

ALTDAMMER LANDBOTE vom 6. Februar 1909 veröffentlicht „Zum 100jährigen Geburtstage Mendelssohn-Bartholdys" eine kurze anonyme Lebensbeschreibung.

OSTDEUTSCHE RUNDSCHAU (Bromberg), BERLINER NEUESTE NACHRICHTEN, DEUTSCHE ZEITUNG (Berlin), HAGENER ZEITUNG, JENAISCHE ZEITUNG, NORDHÄUSER ZEITUNG UND GENERAL-ANZEIGER und OSTSEE-ZEITUNG (Stettin) vom 3. Februar 1909. — In dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" von Paul Bekker sind besonders die folgenden Ausführungen interessant: „Im Grunde genommen ist der Charakter der Mendelssohnschen Musik dekorativ ... und gerade dieser Zug ist es, der sie uns näher bringt. Denn über das Architektonische sind wir längst hinausgewachsen. Wir haben einsehen gelernt, daß das Talent für formal glatte Abwickelung eines Themas auch in der Kunst nur eine bedingte Wertschätzung verdient. Dafür haben wir dem dekorativen Element eine eminent wichtige Position eingeräumt, es steht fast im Vordergrunde unserer Interessen. Bei Mendelssohn findet es sich zwar noch nicht so ausgeprägt, wie wir es gewohnt sind. Doch ist es vorhanden und unterscheidet Mendelssohns Werke scharf von denen seiner Vorgänger." An der „Walpurgisnacht" und der „berühmten Ouvertüren-Trias: Sommernachtstraum, Hebriden, Melusine" sucht Bekker dann den dekorativen Charakter der Mendelssohnschen Musik nachzuweisen.

BAMBERGER TAGBLATT, HESSISCHE POST (Kassel), FORSTER TAGEBLATT, GLAUCHAER TAGEBLATT, VOGTLÄNDISCHE ZEITUNG (Ölsnitz), MÜLHAUSER TAGBLATT, OSNABRÜCKER TAGEBLATT und POSENER TAGEBLATT vom 4. Februar 1909. — Eine kurze Biographie veröffentlicht Ella Lindner unter dem Titel „Felix Mendelssohn-Bartholdy".

BASLER NACHRICHTEN vom 11. Februar 1909. — Hans Löw bespricht „Mendelssohns ‚Elias'", der zur Feier des 100. Geburtstages Mendelssohns vom Basler Gesangverein aufgeführt wurde.

BERLINER ABENDPOST vom 3. Februar 1909. — In dem anonymen Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" werden nach einer Lebensbeschreibung die Kompositionen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Mendelssohns und die Verdienste, die er als reproduktiver Künstler, vornehmlich als Dirigent, sich erworben hat, kurz besprochen.

NATIONALZEITUNG (Berlin) vom 31. Januar 1909. — Der Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" von —eb untersucht eingehend den Wert der Kompositionen Mendelssohns und bespricht die Tätigkeit, die er „als nachschaffender Künstler, als Orchester- und Chordirigent, als Orgel- und Klavierspieler im Dienste seiner großen Vorgänger entfaltete". Der Verfasser meint, daß diese Tätigkeit Mendelssohns „noch reicher und fruchtbringender" gewesen sei als seine „produktive Arbeit".

NEUE PREUSSISCHE (KREUZ-) ZEITUNG (Berlin) vom 3. Februar 1909. — In dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" tadelt -ok, daß die meisten Biographen Mendelssohns „mit einer an Unverständigkeit grenzenden Pietät alles verschwiegen und unterdrückt" hätten, „was einen leisen Schatten auf seinen Charakter werfen könnte, nur um ihn als eine ideale Lichtgestalt hinstellen zu können, die ihresgleichen nicht hat". Auf Grund der Schrift „Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn" von Eduard Devrient weist -ok auf die „Reizbarkeit" Mendelssohns hin, die ihn unfähig gemacht habe, Menschen, die ihn nicht bewunderten, gerecht zu beurteilen. Auch dem ihn schwärmerisch bewundernden Schumann gegenüber sei Mendelssohn kalt geblieben, „sei es, daß er in ihm den größeren Nebenbuhler sah, sei es, daß er ihn nicht verstand". Mendelssohn habe seine Aufgabe schon erfüllt, als er starb. Sehr ungünstig beurteilt -ok die geistliche Musik Mendelssohns, besonders den „Elias", den er „mit Ausnahme weniger Stücke" ein „schwaches Werk", ein „Salon-Oratorium" nennt. „Zur Entwickelung der Musik" habe Mendelssohn „nicht beitragen dürfen". „Aber das viele Schöne, das er uns hinterlassen hat, sichert ihm ein dankbares Andenken und einen Platz in der Musikgeschichte."

BERLINER BÖRSEN-COURIR, DEUTSCHE NACHRICHTEN (Berlin), BRESLAUER MORGEN-ZEITUNG, COBLENZER ZEITUNG, DÜSSELDORFER ZEITUNG, BOTE AUS DEM RIESENGEBIRGE (Hirschberg), LIEGNITZER TAGEBLATT, MEMELER DAMPFBOOT, LOTHRINGER ZEITUNG (Metz) und POSENER ZEITUNG vom 4. Februar 1909. — W. Borchers führt am Schluß seines Aufsatzes „Zur Erinnerung an Felix Mendelssohn-Bartholdy" auch einen Ausspruch Rubinsteins an, der Mendelssohn „den Heroen der Kunst beigesellte" und die „Lieder ohne Worte", die „Sechs Präludien und Fugen", das Violinkonzert und die Ouvertüre zur „Fingalshöhle" für seine „genialsten Werke" hielt. — Im „Berliner Börsen-Courier" werden diesem Aufsatze zwei kleine Artikel ohne Überschrift hinzugefügt: In dem ersten werden einige Gedichte über Mendelssohn angeführt. In dem andern wird an einigen Vorkommnissen im Leben Mendelssohns gezeigt, daß dieser auch einer „übermütigen Stimmung" fähig war.

GENERAL-ANZEIGER (Bonn) vom 1. Februar 1909. — In dem anonymen Aufsatz „Zum 100. Geburtstag Mendelssohns" wird gesagt: „Aber Mendelssohns hauptsächliche Bedeutung ruht weniger in seinen Instrumentalkompositionen als in seinen geistlichen Tonschöpfungen. . . . ‚Paulus' und ‚Elias' sind künstlerische Taten, die in dieser Art weder Mozart noch Beethoven aufzuweisen hatten. Seit Bach und Händel war Mendelssohn der erste Komponist, der wirklich deutsche Oratorienmusik geschrieben hat."

BITTERFELDER ALLGEMEINER ANZEIGER vom 4. Februar 1909. — O. L. führt in dem kurzen Aufsatz „Mendelssohn-Bartholdy" die wichtigsten Tatsachen aus dem Leben des Komponisten an.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

CHEMNITZER ALLGEMEINE ZEITUNG (Wissenschaftliche Beilage) vom 4. Februar 1909. — Friedrich Hermann Löscher untersucht „Felix Mendelssohn-Bartholdys Bedeutung für den volkstümlichen Gesang".

ANHALTISCHER STAATSANZEIGER (Dessau) vom 13. Februar 1909. — Die „Festrede zur Feier des 100. Geburtstages Felix Mendelssohn-Bartholdys in der Singakademie zu Dessau" von Dr. Wickenhagen enthält eine ausführliche Beschreibung des Lebens und des Charakters Mendelssohns. (Siehe auch Seite 347.)

DÖBELNER ANZEIGER, MITTWEIDAER TAGEBLATT und TILSITER ALLGEMEINE ZEITUNG vom 4. Februar 1909. — Karl Eppner bespricht in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" kurz das Leben und das Schaffen des Komponisten.

DRESDNER VOLKSZEITUNG (Beilage: Leben-Wissen-Kunst) vom 5. Februar 1909. — Eugen Thari bespricht in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" das Schaffen des Komponisten, den er den „musikalischen Meister der Biedermeierzeit" nennt. „Das Wertvollste, das er gab, hat er in seinen ‚Liedern ohne Worte' für Klavier niedergelegt."

DRESDNER JOURNAL, GOSLARSCHE ZEITUNG und LÜBECKISCHE ANZEIGEN UND ZEITUNG vom 5. Februar 1909. — K. C. teilt in dem Aufsatz „Mendelssohn in Rom" kurz des Meisters Ansichten über die römische Kirchenmusik und einige seiner absprechenden Urteile über Berlioz mit. — In den „Lübeckischen Anzeigen" vom 3. Februar wird auch ein kurzer anonymer Gedenkartikel „Felix Mendelssohn-Bartholdy" veröffentlicht; — und unter dem Titel „Felix Mendelssohn-Bartholdys Geburtshaus" wird dort das Haus in Hamburg, Michaelisstraße 54 beschrieben.

OBERSCHLESISCHE VOLKSSTIMME (Gleiwitz) vom 5. Februar 1909 enthält einen kurzen anonymen Aufsatz „Zum 100. Geburtstag Mendelssohn-Bartholdys".

NIEDERSCHLESISCHER ANZEIGER (Glogau) vom 4. Februar 1909. — In dem Aufsatz „Mendelssohns Bedeutung für unser Musikleben" von —e wird nach einer kurzen Besprechung des Schaffens Mendelssohns über die Aufführungen seiner Werke in Glogau seit 1842 kurz berichtet.

DANZIGER NEUESTE NACHRICHTEN, EMDER ZEITUNG, GOSLARSCHE ZEITUNG, GUBENER ZEITUNG, GENERAL-ANZEIGER (Reutlingen) und ZWICKAUER TAGEBLATT UND ANZEIGER vom 3. Februar 1909. — Cyriak Fischer veröffentlicht unter der Überschrift „Felix Mendelssohn-Bartholdy" eine ausführliche Besprechung des Lebens und des Schaffens Mendelssohns.

HANNOVERSCHES TAGEBLATT vom 3. Februar 1909. — Der anonyme Aufsatz „Mendelssohn-Bartholdy" berichtet kurz über das Leben und die Werke des Komponisten.

HEILBRONNER GENERALANZEIGER vom 4. Februar 1909 veröffentlicht eine kurze Beschreibung des Lebens und Wirkens des Komponisten unter der Überschrift „Felix Mendelssohn-Bartholdys 100jähriger Geburtstag".

DORFZEITUNG (Sonntagsbeilage) (Hildburghausen) vom 31. Januar 1909. — Ernst Berger berichtet in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" über des Meisters Leben und Wirken.

HILDESHEIMER KURIER vom 3. Februar 1909. — Unter der Überschrift „Aus neuen Briefen Mendelssohns" werden interessante Auszüge aus den soeben erschienenen Briefen an Karl Klingemann abgedruckt.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

KÖLNISCHE ZEITUNG vom 3. Februar 1909. — In einem anonymen Aufsatz „Zu Felix Mendelssohns 100. Geburtstag“ wird die Frage untersucht, ob Mendelssohns Werke weiterleben werden. Die Antwort lautet: „Der Romantiker Mendelssohn ist unsterblich, der Nachklassiker ist der Vergessenheit anheimgefallen.“

OSTPREUSSISCHE ZEITUNG (Königsberg) vom 5. Februar 1909. — Rudolf Kastner stellt in dem Aufsatz „In memoriam Felix Mendelssohn-Bartholdy's“ einem Bericht über die Mendelssohnfeier des Königsberger Sängervereins eine Charakteristik der Mendelssohnschen Musik voran.

LEIPZIGER NEUESTE NACHRICHTEN vom 3. Februar 1909. — Der Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy bei Goethe“ besteht hauptsächlich aus interessanten Auszügen aus Briefen Mendelssohns vom 6. und 10. November 1821.

LEIPZIGER VOLKSZEITUNG vom 3. Februar 1909. — In dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ sagt —t—, daß Mendelssohn nicht, wie Schumann, ein geborener Polyphoniker gewesen sei, sondern daß man seinen „glänzenden Fugen“ und andern Werken anmerke, daß „die Polyphonie nicht der natürliche, selbstverständliche Ausdruck seines Wesens“ sei. Seine starke Begabung sei die Melodik gewesen.

BERNBURGER ZEITUNG, LEOBSCHÜTZER ZEITUNG und PIRNAER ANZEIGER vom 2. Februar 1909. — Selma Wolff-Jaffé veröffentlicht eine Lebensbeschreibung unter dem Titel „Felix Mendelssohn-Bartholdy“.

FRÄNKISCHER COURIER (Nürnberg) vom 3. Februar 1909. — K. Küffner bespricht in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ nach einer kurzen Biographie die Werke Mendelssohns und spricht die Ansicht aus, daß man „dem großen Meister ein besseres Gedächtnis bewahren“ solle, als man es in den letzten Jahren getan habe.

VOGTLÄNDISCHER ANZEIGER (Plauen i. V.) vom 3. Februar 1909. — Ernst Günther veröffentlicht den kurzen Gedenkaufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy“.

REMSCHEIDER ZEITUNG vom 4. Februar 1909. — Am Schluß des anonymen Aufsatzes „Felix von [so!] Mendelssohn-Bartholdy“ heißt es: „Über alle Schwankungen der Mode werden von jetzt ab aber seine Gesamtschöpfungen ein unverlierbarer Schatz deutscher Kunstwelt sein.“

SORAUER TAGEBLATT (Sorau) vom 3. Februar 1909. — Der anonyme Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ hebt die Verdienste hervor, die Mendelssohn sich als Komponist sowie als „Bildner des großen Publikums“ erworben hat und führt am Schluß das Wort Schumanns an: „Mendelssohn ist der, zu dem ich hinanblicke wie zu einem hohen Gebirge, ein wahrer Gott ist er.“

PFÄLZER ZEITUNG (Speyer) vom 3. Februar 1909. — Unter dem Titel „Felix Mendelssohns 100. Geburtstag“ wird der Artikel des Herderschen Konversationslexikons über Mendelssohn nachgedruckt.

NEUES WIENER JOURNAL vom 3. Februar 1909. — Elsa Bienenfeld zeichnet in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ ein anziehendes Bild des Charakters Mendelssohns und seiner Werke.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 7. Februar 1909. — Adolph Kohut berichtet in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy und Karl Immermann“ über Mendelssohns Erlebnisse in Düsseldorf und über sein Verhältnis zu Immermann. Am Schluß wird ein kurzer Brief von Mendelssohn an Immermann, datiert London, den 9. Juni 1839, zum ersten Male veröffentlicht.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

RHEINISCHER KURIER (Wiesbaden) vom 3. Februar 1909. — Ein kurzer Aufsatz „Mendelssohn und Goethe" berichtet in interessanter Weise über den Verkehr des Jünglings mit dem alten Dichter.

ZEITZER ANZEIGER vom 4. Februar 1909. — Paul Fritz bespricht in dem Aufsatz „Jakob Ludwig Felix Mendelssohn" kurz das Leben und das Schaffen des Meisters.

ZITTAUER NACHRICHTEN UND ANZEIGER vom 6. Februar 1909. — Dem Bericht über das „Vierte Konzertvereins-Konzert" in Zittau stellt F. St. einige Bemerkungen über die Bedeutung Mendelssohns voran.

ALTENBURGER LANDESZEITUNG, OSTPREUSSISCHES TAGEBLATT (Insterburg) und NAUMBURGER KREISBLATT vom 3. Februar 1909. — Diese Zeitungen drucken den ausführlichen, von warmer Liebe zu dem Tondichter erfüllten Aufsatz „Felix Mendelssohn Bartholdy als Musiker und Mensch" von C. Norden ab.

AUGSBURGER POSTZEITUNG vom 4. Februar 1909. — Hermann Freiherr von der Pfordten veröffentlicht unter dem Titel „Felix Mendelssohn-Bartholdy" einen in der „Augsburger Musikschule" gehaltenen Vortrag, in dem er besonders das Schicksal der Werke Mendelssohns während seines Lebens und nach seinem Tode bespricht und die Werke in interessanter Weise charakterisiert.

BERLINER LOKALANZEIGER vom 3. Februar 1909. — Helene Sarner veröffentlicht unter der Überschrift „Felix Mendelssohn-Bartholdy" eine interessante Beschreibung des Lebens und Wirkens des Komponisten.

BERLINER MORGENPOST vom 2. Februar 1909. — M. P. erzählt in dem Aufsatz „Die Mendelssohns und Berlin" von dem Leben Moses Mendelssohns, seiner Kinder Abraham, Joseph und Dorothea und einiger späterer Nachkommen.

TÄGLICHE RUNDSCHAU (Berlin) vom 2. Februar 1909. — Max Chop untersucht in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" das Verhältnis Mendelssohns zu Wagner, bespricht Mendelssohns Werke und weist am Schluß darauf hin, daß Mendelssohns erste Aufführung der Matthäus-Passion „die Wiedergeburt Bachs für das deutsche Volk bedeutet".

DIE STANDARTE (Berlin) vom 1. Februar 1909. — Der Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" von R. von Felsenegg beschreibt ausführlich das Leben und kurz das Schaffen Mendelssohns.

DER TAG (Berlin) vom 3. Februar 1909. — Heinrich Neumann teilt in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy und Berlin" Auszüge aus den soeben veröffentlichten Briefen Mendelssohns an Klingemann mit, in denen er sehr ungünstig über das Leben in Berlin spricht. — Gustav Ernest sagt am Anfang seines Aufsatzes „Felix Mendelssohn-Bartholdy", daß „das Schicksal sich ihm nie freundlicher erwies, als da es ihn abberief, bevor der Sturm, der gegen ihn heraufzog, losbrach," untersucht dann die Stellung Mendelssohns in der Musikgeschichte und mahnt zum Schluß, dem Meister nicht nur für seine Kompositionen zu danken, sondern seiner auch „als eines der besten Menschen, die je gelebt, zu gedenken".

BERLINER TAGEBLATT vom 3. Februar 1909. — L[eopold] S[chmidt] bespricht in dem kurzen Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" „die Stellung der Gegenwart zu Mendelssohns Persönlichkeit".

VOSSISCHE ZEITUNG (Berlin) vom 3. Februar 1909. — In dem ausführlichen und vielfach interessanten Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" bespricht v. F.** das Leben und Schaffen des Komponisten, sowie seine Leistungen als Dirigent und Klavierspieler.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

WESERZEITUNG (Bremen) vom 3. Februar 1909. — Der Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ von G. Kg. enthält eine Besprechung der Werke Mendelssohns und eine Geschichte seines Ruhmes bis auf unsere Zeit.

BRESLAUER ZEITUNG vom 4. Februar 1909. — Karl Georg Wendriner schildert in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy in seinen Briefen“ den liebenswürdigen Charakter des Tondichters und druckt Briefe aus der von Ernst Wolff herausgegebenen Sammlung und S. Hensels Buch „Die Familie Mendelssohn“ ab.

PESTER LLOYD (Budapest) vom 3. Februar 1909. — S. Markus berichtet in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ über das Leben des Komponisten, besonders ausführlich über seinen Verkehr mit Goethe, und begründet am Schluß die Ansicht, daß Mendelssohn zu den Unsterblichen gehöre.

CÖTHENSCHE ZEITUNG vom 3. Februar 1909. — „Zum Gedächtnis Felix Mendelssohn-Bartholdys“ veröffentlicht Schn. eine kurze Lebensbeschreibung und eine Besprechung des „Elias“, der in Cöthen aufgeführt wurde.

DARMSTÄDTER ZEITUNG vom 30. Januar 1909 enthält den kurzen Gedenkartikel „Felix Mendelssohn-Bartholdy“ von E. Kasch.

ANHALTISCHER STAATSANZEIGER (Dessau) vom 7. Februar veröffentlicht die „Gedenkrede auf Felix Mendelssohn-Bartholdy“, die Arthur Seidl im Leipziger Konservatorium gehalten hat. Seidl gedachte darin vornehmlich der Verdienste Mendelssohns um das Leipziger Konservatorium. (Siehe auch Seite 344.)

RHEINISCH-WESTFÄLISCHE ZEITUNG (Essen) vom 3. Februar 1909. — Unter dem Titel „Mendelssohn und das moderne musikalische Schaffen“ werden die Antworten von Julius Buths, Fritz Steinbach, Theodor Müller-Reuter, G. L. Witte und Walther Josephson auf eine von der Redaktion an Musikdirektoren rheinisch-westfälischer Konzertvereinigungen gerichtete Rundfrage veröffentlicht. Die Urteile der genannten Dirigenten stimmen, wie die Redaktion bemerkt, darin überein, daß sie „dem modernen Schaffen das maßvolle und formenschöne Wesen der Mendelssohnschen Muse als Spiegel vorhalten“.

SCHWÄBISCHE RUNDSCHAU (Eßlingen) vom 3. Februar 1909. — „Zum 100. Geburtstag Felix Mendelssohn-Bartholdys“ beschreibt H. K. in einem kurzen Aufsatz das Leben und Schaffen des Komponisten.

FRANKFURTER ZEITUNG vom 31. Januar und vom 3. Februar 1909. — Lesenswerte Beiträge zur Geschichte der Familie Mendelssohn und des Lebens des Komponisten veröffentlicht A. Mendelssohn Bartholdy unter dem Titel „Felix Mendelssohn Bartholdy“. (31. I.) Das erste Kapitel: „Lob des Namens“ enthält einen hier zum ersten Male veröffentlichten langen Brief des Vaters vom Jahre 1829, in dem er von dem Sohn verlangt, sich Felix Bartholdy zu nennen, und die Gründe, warum er den Namen Mendelssohn verwirft, angibt. Das zweite Kapitel: „Die Belagerung von Paris“ bespricht eine Schrift, die einen von dem reformierten Geistlichen Athanase Coquerel d. J. am 6. November 1870 im Pasdeloup'schen Volkskonzert in Paris gehaltenen Vortrag über „Mendelssohn und die Reformation“ enthält. — Franziska Neumann beschreibt in dem Aufsatz „Eine Frankfurter Erinnerung an Mendelssohn“ (31. I.) ein im Frankfurter Stadtwald, in der Nähe der „Schneise“ stehendes Denkmal, das Mendelssohns Freunde zum Andenken an ein im Jahre 1839 ihm zu Ehren dort gefeiertes Fest errichten ließen. Auch der Brief Mendelssohns an seine Mutter, in dem er dieses Fest eingehend beschreibt, wird hier abgedruckt. — Hermann Gehrmann bespricht in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn Bartholdy“ (3. II.) eingehend das Leben und kritisiert die Werke Mendelssohns. Dadurch, daß Mendelssohns Ouvertüren nur die allgemeine Stimmung eines

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gedichtes, einer Landschaft usw. wiedergeben, aber nicht das Detail schildern, seien sie „der diametrale Gegensatz zu den Erzeugnissen der Programmusiker". Im „Elias" erhebe sich Mendelssohn „fast zur Größe Händels und Haydns". Er sei „der einzige große deutsche Oratorienkomponist im 19. Jahrhundert".

DER GESELLIGE (Graudenz) vom 31. Januar 1909 enthält den kurzen Gedenkartikel „Felix Mendelssohn-Bartholdy" von Ew.

HAMBURGER FREMDENBLATT vom 31. Januar 1909. — Am Anfang seines Aufsatzes „Felix Mendelssohn-Bartholdy", der eine ausführliche Lebensbeschreibung enthält, sagt Carl Reinecke, er gestehe nicht zu, daß Mendelssohn früher überschätzt worden sei; wenigstens müsse man „einräumen, daß er heutzutage von gar vielen in weit höherem Grade unterschätzt wird, als man ihn bei seinen Lebzeiten überschätzt haben mag". — Es folgt ein Aufsatz über „Die Familie Mendelssohn in Hamburg" von Dr. Arthur Obst.

JENAISCHE ZEITUNG vom 4. Februar 1909. — Am Anfang des Berichtes über das „Sechste akademische Konzert (Mendelssohn-Feier)" von H. Schmid steht eine begeisterte Lobpreisung der Werke Mendelssohns.

LEIPZIGER TAGEBLATT vom 3. Februar 1909. — Eugen Segnitz bespricht in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn" des Komponisten Werke, sowie die Verdienste, die Mendelssohn sich als Klavierspieler und als Dirigent erworben hat.

MAINZER ANZEIGER vom 30. Januar 1909 enthält einen kurzen Gedenkartikel über „Felix Mendelssohn-Bartholdy" von O. L.

ALLGEMEINE ZEITUNG (München) vom 31. Januar 1909. — Gustav Mendelssohn Bartholdy veröffentlicht unter dem Titel „Felix Mendelssohn Bartholdy" eine kurze Biographie seines Großonkels.

MÜNCHNER NEUESTE NACHRICHTEN vom 2. Februar 1909. — Rudolf Louis spricht in dem Aufsatze „Zum 100. Geburtstage Felix Mendelssohns" die Ansicht aus, daß Mendelssohn zwar „als Techniker und Könner einen Gipfel repräsentiere, der kaum zu übersteigen" sei, daß aber seine Werke ihrem „Inhalt" nach zu denen Bachs und Beethovens sich gewissermaßen verhalten wie das Diesseits zum Jenseits, die Zeit zur Ewigkeit. Mendelssohns Musik sei sozusagen „rationalistisch" und stehe „innerlich in ausgesprochenem Gegensatz zum Wesen der Romantik". Die Mendelssohn-Feiern dieses Jahres hätten gezeigt, daß „die Mendelssohnsche Musik gerade auf das große Publikum von heute ganz überraschend schwach wirkt". Aber „es wäre höchst erwünscht, wenn Mendelssohn häufiger gespielt und namentlich auch von den jungen Musikbeflissenen fleißiger studiert würde". Vielleicht könnten von keinem anderen Meister die jungen Musiker so viel lernen, wie von Mozart und Mendelssohn. Auch wegen seiner „Ehrlichkeit des Empfindens" und seiner „Kunst der Selbstbescheidung" sollte Mendelssohn den modernen Musikern, von denen viele an Größenwahn litten, als Vorbild dargestellt werden.

WESTPHÄLISCHES VOLKSBLATT (Paderborn) vom 2. Februar 1909. — Franz Menge veröffentlicht eine kleine Lebensbeschreibung unter dem Titel „Felix Mendelssohn-Bartholdy".

PRAGER TAGBLATT vom 2. Februar 1909. — Ernst Rychnovsky stellt in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" den begeisterten Urteilen von Graf Laurencin, Jahn und Ambros über Mendelssohn einige Aussprüche Richard Wagners aus dem Aufsatz „Über das Judentum in der Musik" gegenüber, führt dann aber auch mehrere sehr lobende Äußerungen Wagners über Mendelssohn an

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

und meint, die Gegenwart stimme „kaum mehr ganz in das Lob mit ein, das der abgeklärte Wagner dem Klassizisten Mendelssohn spendete".

WIENER FREMDENBLATT vom 3. Februar 1909. — R[ichard] B[atka] tritt der Behauptung entgegen, daß Wagner ein Gegner Mendelssohns gewesen sei und ihn als Künstler verunglimpft habe. Er sagt, diese Behauptung sei „ein Betrug, und zwar kein frommer". An mehreren Aussprüchen Wagners weist er nach, daß dieser zwar „gewisse Seiten des Mendelssohnschen Schaffens bekämpft, aber — und darauf ist das Gewicht zu legen — die Vorzüge Mendelssohns ganz entschieden anerkannt, für die Gesamtpersönlichkeit des Meisters immer viel Respekt gehabt" hat. „Diese Äußerungen enthalten zugleich ein treffendes, auch heute noch vollgültiges Urteil über Mendelssohn, dem man vom Standpunkt der Gegenwart nur noch seine Verdienste um die musikalische Kleinkunst . . . hinzufügen muß". Der Verfasser beurteilt viele Werke Mendelssohns sehr günstig, weist auch auf seine Verdienste um die Anerkennung Beethovens und Bachs hin, fügt aber hinzu, daß seine „Kunstprinzipien überwunden" seien, und daß „das geringe Interesse, das die Gegenwart für Mendelssohn empfindet", nicht „aus der Durchsichtigkeit seiner Kunst erklärt" werden könne. „Auch Haydns Kunst hat keinerlei Rätsel, und wie ganz anders wirkt dieser noch auf uns". Mendelssohn habe, wie Grillparzer in einem Epigramm sagt, „der Jugend Frische und ihres Dranges Gewalt" gefehlt.

NEUE FREIE PRESSE (Wien) vom 2. Februar 1909. — Julius Korngold sagt am Anfang seines Aufsatzes „Felix Mendelssohn-Bartholdy", daß die jetzigen Mendelssohn-Feiern „kein wahres Jubilieren", „kein freudig bewegtes Gedenken" seien, sondern „mehr eine frostige Verbeugung der Pietät unter dem Drucke der Jahreszahl". Er beschreibt das wechselvolle Schicksal der Mendelssohnschen Musik, vergleicht das Leben und Schaffen Mendelssohns mit dem Mozarts und bespricht die Kompositionen Mendelssohns, wobei er diesen mehrfach mit Schumann vergleicht. Korngold meint, daß vielleicht die nächste Generation Mendelssohn höher schätzen werde als die jetzige.

NEUES WIENER TAGBLATT vom 2. Februar 1909. — Max Kalbeck veröffentlicht in dem Aufsatz „Ein Brief Felix Mendelssohns" ausführliche graphologische Betrachtungen über die Handschrift Mendelssohns, die, ebenso wie seine Musik, zur Zeit, als er 17 Jahre alt war, fast dieselbe war wie am Ende seines Lebens. Auch ein Brief Mendelssohns an Vesque von Püttlingen wird hier abgedruckt und besprochen.

NEUE ZÜRCHER ZEITUNG vom 3. Februar 1909. — In dem Aufsatz „Felix Mendelssohn" betrachtet E. F. zunächst den Charakter des Komponisten auf Grund seiner Briefe an Klingemann und bespricht dann die Werke des Meisters.

ALLGEMEINE MUSIK-ZEITUNG (Berlin), 1909, No. 5. — Einen interessanten Aufsatz über „Mendelssohns Jugendopern (Die Soldatenliebschaft, Die wandernden Komödianten, Die beiden Pädagogen)" mit mehreren Notenbeispielen veröffentlicht Georg Schünemann. — Paul Schwers' Aufsatz „Felix Mendelssohn und Berlin" enthält lange Auszüge aus Briefen Mendelssohns an Klingemann.

SIGNALE FÜR DIE MUSIKALISCHE WELT (Berlin), 1909, Heft 5. — Leopold Schmidts Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" schließt mit den Worten: „Als Schönheitsapostel wollen wir ihn in einer kunstverdüsterten Zeit doppelt hochhalten."

KORRESPONDENZBLATT DES EVANGELISCHEN KIRCHENGESANG-VEREINS FÜR DEUTSCHLAND (Darmstadt), 1909, No. 2. — In dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" von dt. wird „zunächst der Tatsache gedacht,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

daß der begnadete Meister uns Johann Sebastian Bach wieder lebendig gemacht hat". Dann werden die wichtigsten geistlichen Kompositionen Mendelssohns kurz besprochen.

HAMBURGISCHE KONZERT- UND THEATERZEITUNG, 1909, No. 6. — O. R—r bespricht in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" die Kompositionen des Meisters.

SÜDDEUTSCHE SÄNGER-ZEITUNG (Heidelberg), 1909, No. 7. — In der Lebensbeschreibung „Felix Mendelssohn-Bartholdy" wird es als „eine Ehrenpflicht für jeden Gesangverein" bezeichnet, „den Namen Felix Mendelssohn in seinem Repertoire zu führen".

DEUTSCHE SÄNGERBUNDES-ZEITUNG (Leipzig), 1909, No. 5 und 6. — Einen ausführlichen Aufsatz über „Felix Mendelssohn als Vokalkomponist" veröffentlicht Max Puttmann (No. 5 und 6). — J. Blaschke teilt in dem kleinen Aufsatz „Von der Geburtsstätte des Mendelssohnschen Quartetts: ‚Wer hat dich, du schöner Wald'" (No. 5) mit, daß Mendelssohn die Anregung zur Vertonung dieses Liedes in der „Schmelze" bei Bad Reinerz empfing.

NEUE MUSIK-ZEITUNG (Stuttgart), 1909, No. 9 (Mendelssohn-Nummer). — Der ausgezeichnete Aufsatz „Zum 100. Geburtstage von Felix Mendelssohn-Bartholdy" von Max Steinitzer wendet sich gegen viele weitverbreitete Vorurteile über Mendelssohn, besonders gegen die Meinung, daß Mendelssohn deshalb, weil er Geld genug besaß, zu glücklich gewesen sei, als daß er ein Künstler ersten Ranges hätte werden können. Den leichtfertigen Kritikern, die Mendelssohn geringschätzen, ohne ihn genau zu kennen, macht Steinitzer schwere Vorwürfe. — A. Eccarius-Sieber bespricht „Felix Mendelssohns Kammermusik"; — Walter Niemann „Felix Mendelssohn-Bartholdys Klaviermusik". — Rudolph Freiherr Procházka berichtet auf Grund von Briefen von Robert Franz über dessen Verhältnis zu Mendelssohn („Robert Franz und Felix Mendelssohn"). — Ernst Challier sen. berichtet in dem Aufsatz „Ein Lorbeerkranz für Mendelssohn aus Zahlen geflochten" darüber, wie viele Werke verschiedener Gattungen Mendelssohn geschaffen, wie oft diese aufgeführt werden, über die Zahl der Bearbeitungen Mendelssohnscher Werke usw. — Ferner enthält die Nummer die folgenden Aufsätze über Mendelssohn: „Mendelssohn und Goethe" von Julius Blaschke. — „Felix Mendelssohn und die Frauen" von C. Gerhard. — „Anton Rubinstein über Mendelssohn" von Marie Bessmertny. — „Mendelssohn in England" von Fritz Erckmann.

SCHWEIZERISCHE MUSIKZEITUNG UND SÄNGERBLATT (Zürich), 1909, No. 6 und 8. — Nummer 6 ist eine „Mendelssohn-Nummer". Der erste Aufsatz enthält die infolge einer Rundfrage der Redaktion eingesandten, sehr interessanten „Urteile über Mendelssohn von Andreae, Hegar, Huber, Munzinger, Prelinger, Radecke, Spitteler und Widmann". — K. Nef bespricht in dem Aufsatz „Mendelssohns Wirken" die Verdienste, die Mendelssohn sich als Komponist, als Dirigent der Werke Bachs und Händels und als Gründer des Leipziger Konservatoriums erworben hat. — Der Aufsatz „Romantisches" von E. R. handelt von dem Verhältnis Schumanns zu Mendelssohn. — Unter dem Titel „Mendelssohn, der Verherrlicher der Schweiz" werden Auszüge aus Briefen Mendelssohns zusammengestellt und zwei Landschaftsbilder von Mendelssohn reproduziert. — Eine Beschreibung des Lebens und Schaffens Mendelssohns steht auch in dem Beiblatt „Der Volksgesang" („Felix Mendelssohn" von J. Z.) — Unter der Überschrift „Ein Urteil des aargauischen Komponisten Th. Fröhlich über Mendelssohns Auf-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

führung der ‚Matthäuspassion' im Jahre 1829" wird in Nummer 8 ein kurzer Brief Fröhlichs an Abel Burckhardt vom 21. März 1829 aus den „Basler Nachrichten" nachgedruckt.

DEUTSCHE THEATERZEITSCHRIFT (Berlin) vom 12. Februar 1909. — Arthur Neißers Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy, der Freund" stützt sich vornehmlich auf die kürzlich veröffentlichten Briefe Mendelssohns an Klingemann.

DER KUNSTWART (München), 1909, Heft 9. — Hermann von der Pfordten untersucht in dem Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy" vornehmlich „die Kernfrage: kann uns Mendelssohn noch lebendig sein, hat er uns noch etwas zu sagen?" Er bejaht diese Frage, erklärt es aber für einen „Irrtum seiner Zeit, daß sie ihn den Heroen gleichsetzen wollte".

ILLUSTRIERTE ZEITUNG (Leipzig) vom 28. Januar 1909. — Außer einigen interessanten Bildern enthält das Heft die folgenden lesenswerten Aufsätze: „Felix Mendelssohn Bartholdy" von Ernst Wolff. — „Felix Mendelssohn Bartholdys ‚Lieder ohne Worte'" von [Max] Reger, der diese Kompositionen sehr lobend bespricht. — „Moses Mendelssohn und seine Nachkommen in Kunst und Wissenschaft" von A. Mendelssohn Bartholdy. — „Felix Mendelssohn Bartholdy in seinen Briefen" von K. Klingemann. — „Die Muse Felix Mendelssohn Bartholdys im zwanzigsten Jahrhundert" von Arthur Smolian.

LA VIE MUSICALE (Lausanne) vom 1. Februar 1909. — Der Aufsatz „Felix Mendelssohn-Bartholdy et son voyage en Suisse" von Georges Humbert enthält zahlreiche Auszüge aus Briefen und Tagebüchern Mendelssohns. — May de Rüdder veröffentlicht den Aufsatz „Mendelssohn et Schumann".

LE COURRIER MUSICAL (Paris) vom 1. Februar 1909. — Einen kurzen Aufsatz über das Leben und die Bedeutung Mendelssohns veröffentlicht Paul de Stöcklin unter dem Titel „Felix Mendelssohn-Bartholdy".

THE MUSICIAN (Boston), 1909, Februar. — Die Nummer enthält die folgenden Aufsätze über Mendelssohn: „Felix Mendelssohn-Bartholdy" (anonym; die Überschriften der Kapitel lauten: „Die Familie Mendelssohn", „Die Kindheit", „Die Jugend", „Mendelssohn in seinem Heim", „Die Künstlerlaufbahn"). — „Über den pädagogischen Wert der Mendelssohnschen Klaviermusik" von E. R. Kroeger. — „Mendelssohns Stellung in der Musikgeschichte" von Louis C. Elson. — „Ein Mendelssohn-Programm" von Louis C. Elson (Besprechung mehrerer Werke Mendelssohns). — „Die Klavierwerke Mendelssohns" von William H. Sherwood. „Die Lebensfähigkeit Mendelssohnscher Werke" von H. J. Storer (enthält die Antworten bekannter amerikanischer Musiker auf eine Rundfrage über Mendelssohn). — „Mendelssohn und sein ‚Rondo capriccioso'" von W. S. B. Mathews.

MONTHLY MUSICAL RECORD (London), 1909, Februar. — Eine kurze Besprechung des Schaffens Mendelssohns enthält der anonyme Artikel „Felix Mendelssohn-Bartholdy".

THE MUSICAL TIMES (London), 1909, Februar. — Ein interessanter anonymer Aufsatz (mit Bildern nach Zeichnungen Mendelssohns) wird über „Mendelssohn in England" veröffentlicht. — Über „Mendelssohns ‚Paulus'" wird ein Aufsatz von Sir George Grove abgedruckt. — Über „Die ersten Aufführungen des ‚Paulus' in England" berichtet F. G. Edwards. — Ein anonymer Aufsatz handelt über „Mendelssohn und die Kirchenmusik".

Magnus Schwantje

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BESPRECHUNGEN

BÜCHER

127. **Henry T. Finck:** Edvard Grieg. In deutscher Übertragung herausgegeben, mit einem Vorwort, vielen Zusätzen und einem Nachtrag versehen von Arthur Laser. Verlag: Carl Grüninger (Klett & Hartmann), Stuttgart 1908.

Henry T. Finck bezeichnet die vorliegende Ausgabe als die erste deutsche Schrift, aus der man sich über das Leben, die Persönlichkeit und die Werke Griegs genauer informieren könne. Das kann man in der Tat. Was das Leben des großen Tonsetzers anbetrifft, so hat der Biograph mit vielem Fleiße alles zusammengetragen, was er vorfand und selbst — manches von Grieg selbst — wußte. Er geht näher auf die Abstammung Griegs ein, er schildert in sehr liebenswürdiger Weise die Jugend Griegs (bei welcher Gelegenheit eine erwünschte Charakteristik von Ole Bull gegeben ist), sodann seine Studien in Leipzig und seine Rückkehr nach Norwegen (hier erfahren wir Interessantes über Gade), ferner seine Heirat, sein Zusammentreffen mit Liszt, Persönliches von Grieg (mit wertvollen, Grieg sehr anschaulich kennzeichnenden Reminiszenzen des amerikanischen Komponisten und Dirigenten Frank van der Stucken), Grieg als Dirigenten und Pianisten und endlich in Kürze seinen Tod. Überaus wichtig aber ist die 75 Seiten umfassende Besprechung der Werke und der Persönlichkeit Griegs. Allerdings geht der Verfasser in seiner Verehrung für Grieg schier bis ans Unerlaubte, und wir stimmen der Ansicht Griegs bei, der nach dem Lesen des Buches an Finck schrieb: „Mehr ich bekam, als ich verdient hätte — und alles muß enden! Es sind gewiß Stellen, wo Sie durch zu viel Superlativ sich selbst und mir einen zweifelhaften Dienst erwiesen haben." Soviel ich mich besinnen kann, tadelt der Verfasser Grieg überhaupt nur ein einziges Mal (S. 140, wobei er feststellt, daß ähnliche Sünden auch bei den meisten großen Meistern, Beethoven eingeschlossen, vorkommen), und von dem „Wiegenlied" Solveigs sagt er, er möchte es nicht gegen sämtliche Lieder von Brahms, Wolf und Strauß eintauschen. Das mag aufrichtig gesagt sein, aber Grieg nützen kann es keineswegs. Die Lieder Griegs mögen duftig, zart und charakteristisch sein, wie kaum andere, so steht hinter ihnen doch nicht annähernd die persönliche Größe eines Brahms, auch nicht eines Wolf. Und nur die seelische Größe und Tiefe ist maßgebend — die technischen Fähigkeiten vorausgesetzt — wenn es sich um Sein und Bleiben eines Künstlers handelt. Zudem ist die Hauptfrage, um die es sich im Abschnitt „Norwegische Volksmusik" handelt, verkehrt gestellt: es kommt nicht, wenn vom Genie Griegs die Rede ist, darauf an, wieviel mehr von Grieg als von Norwegen in seinen Werken stecke, als vielmehr, wie groß der Grieg sei, der in ihnen ist, d. h. wie groß der Mensch Grieg sei, der Mensch und nicht der Norweger. Chopin ist eben nur darum ein größeres Genie als Grieg, weil er die bedeutendere Persönlichkeit ist und nicht, weil er mehr Pole ist. (Von Beethoven, Schubert, Brahms und Liszt, die hier herangezogen werden, ganz zu schweigen.) Die Sache ist nämlich die: Chopin war mehr Mensch als Pole, und darum war er der höhere Künstler. Grieg war offenbar mehr Norweger als Mensch und daher der kleinere Künstler; ob er mehr oder weniger norwegische Melodieen benutzt hat, darauf kommt es gar nicht an. Fast ganz unterschreiben möchte ich das auf Seite 108 zitierte Wort von Georg Capellen: „Grieg ist weit über sein Vaterland hinaus als einer der wenigen Meister anerkannt, welche die Musik um neue harmonische und melodische Ausdrucksmöglichkeiten bereichert und eine durch Poesie und Stimmungsreiz ausgezeichnete Heimatskunst geschaffen haben." Nur ist der Begriff Heimatskunst denn doch viel zu eng, wenn er auf Grieg angewendet wird. Nennt man ihn nun noch wie die „Musical Times" den größten musikalischen Vertreter von Alt-Norwegen, so hat man ihn meiner Meinung nach richtig eingeschätzt. Es tut mir leid, dem sympathischen und bedeutenden Verfasser gegenüber diese Klarstellung versucht zu haben, aber ich halte eine solche für um so notwendiger, als sie nicht nur für den vorliegenden Fall, sondern überhaupt von hervorragender Wichtigkeit ist. Der Stil des Buches ist flüssig und doch würdig; es ist erstaunlich, was auf etwa 175 Seiten alles gesagt ist, und wie leicht es sich liest. Ein besonderer Dank gebührt dem vortrefflichen Übersetzer für dessen wertvolle Zusätze, für seinen Nachtrag und das systematische Verzeichnis der Werke. Endlich seien die interessanten Notenbeispiele aus Griegs musikalischem Nachlaß erwähnt, die das Buch allen Musikern lieb machen werden (ich finde im zweiten Januarheft der „Musik" eine Besprechung von drei nachgelassenen Klavierstücken Griegs, auf die ich somit hinweise). Der Druck des Buches ist gut, die Beilagen könnten in der Ausstattung schöner sein; bei einer neuen Auflage wäre es ratsam, die Inhaltsangabe dem Vorwort des Verfassers voranzusetzen.

Arno Nadel

128. **La Mara:** Marie von Mouchanoff-Kalergis in Briefen an ihre Tochter. Ein Lebens- und Charakterbild. Verlag: Breitkopf & Härtel, Leipzig 1907.

Wiederum liegt eine der in den letzten Jahren erfreulicherweise so zahlreich erscheinenden Briefsammlungen vor, die, von bedeutsamen Persönlichkeiten herrührend, uns ein so anschauliches Bild des gesellschaftlichen und geistigen Lebens während der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts geben. Frau Marie von Kalergis-Mouchanoff ist den meisten Wagnerverehrern wohl nur durch eine einzige schöne Tat bekannt, nämlich dadurch, daß sie 1860 in Paris ein Konzertdefizit Richard Wagners in Höhe von 10000 Francs freiwillig deckte. Ihr Vater war Graf Friedrich von Nesselrode, Bruder des russischen Reichskanzlers und Ministers, ihre Mutter die Polin Thekla Natecz von Gorska. Sie wurde 1823 in Warschau geboren, in Paris und Petersburg erzogen, heiratete sehr jung den Gubernialsekretär Johann von Kalergis, „einen Griechen und direkten Nachkommen der einstigen Besitzer des Palazzo Vendramin-Kalergis in Venedig", trennte sich aber nach Geburt ihrer einzigen Tochter Marie dauernd von ihm, reiste zunächst viel umher und lebte dann abwechselnd zumeist in Baden-Baden, Weimar, Warschau

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

und Petersburg. Ihr zweiter Gatte war der jüngere Graf Mouchanoff. Sie war von Herzen Polin, daher schnell zu begeistern und immer Kind des Augenblickes. Sowohl ihre politischen wie ihre künstlerischen Anschauungen wechselte sie mehrfach; doch wurde sie zuletzt eine deutsche Patriotin und blieb immer eine überzeugte Anhängerin von Richard Wagners und Franz Liszts Kunst. Sie vereinigte in merkwürdiger Weise die Kunstenthusiastin mit der Gesellschaftsdame. Immer bildete sie den Mittelpunkt der Gesellschaft, die sie gab, oder in der sie weilte. Und es schmeichelte ihr sichtlich ebenso, wenn ihr wegen ihrer Schönheit und Grazie gehuldigt wurde, als wegen ihres Geistes. In deutscher, französischer und englischer Sprache ist sie von Dichtern besungen worden. Königinnen gehörten zu ihren nahen Freundinnen; mit zahlreichen Fürsten, darunter mit Napoleon III. und dann Kaiser Wilhelm I., verkehrte sie; Liszt, Wagner und Lenbach waren ihr in Freundschaft verbunden, ebenso Frau Cosima Wagner (deren Briefe sie leider vernichtet hat) und die ehemalige Gräfin Schleinitz. Sie war vielseitig gebildet und hatte eine anerzogene Oberflächlichkeit durch geistige Selbstzucht und gute, ernste Lektüre bezwungen. Infolgedessen erkannte sie den Unwert der meisten, äußerlich glänzenden Menschen und zog sich immer mehr in sich selbst zurück. Die Einsamkeit und ein hinzukommendes Gicht- und Nervenleiden führten zu Anfällen schwerer Melancholie, an der sie schließlich am 22. Mai 1874 zugrunde ging. — Sie hing mit zärtlichster Liebe und rührendster Sorge an ihrer Tochter, die sie aber nach ihrer gleichfalls sehr frühzeitigen Verheiratung zugleich als vertrauteste Freundin betrachtete; insbesondere die Leserinnen der „Musik“ werden daher diese 246 Briefe (von denen nur wenige nicht von der Mutter stammen oder nicht an die Tochter gerichtet sind) in dieser Hinsicht mit besonderer Teilnahme und Freude lesen. Uns aber interessiert am meisten ihre Stellung zur Musik. Mit fast allen gleichzeitig lebenden schaffenden oder ausübenden, berühmten Musikern war sie bekannt oder befreundet. Ihre leichte Empfänglichkeit und schnelle Entflammbarkeit ermöglichten es ihr, sich zu verschiedenen Zeiten für die verschiedenartigste Musik zu begeistern, wobei nur die ganz wertlose ausgeschlossen war. So kann sie für Brahms, mit dem sie in Baden-Baden verkehrte, schwärmen, aber auch z. B. für Jensen, während sie Rubinstein als Komponist weniger zu erwärmen vermag. Von jüngeren Pianisten ist sie besonders von Tausig entzückt, der mit rührender Anhänglichkeit ihr ergeben ist. Peter Cornelius bezeichnet sie als „cette perle fine du parti wagnérien“. Ganz treu aber blieb sie der Kunst Richard Wagners und Franz Liszts, obwohl sie „Tristan und Isolde“, bevor sie es erschaut, für innerlich und äußerlich unmöglich gehalten hatte. Sie wohnte auch der Grundsteinlegung des Festspielhauses in Bayreuth bei und wurde öfters und in verschiedenen Städten durch den Besuch des Wagnerschen Paares geehrt. An Hans von Bülow hing sie mit größter Bewunderung, desgleichen an Frau Cosima Wagner, von deren Briefen sie sagt: „Leur beauté et bonté révèlent les splendeurs de son âme, la portée et la perspicacité d'une admirable intelligence“. Wir wollen mit einigen Aussprüchen über Liszt schließen. „Sein Oratorium ‚Christus‘ wird für die religiöse Musik das bedeuten, was die ‚Nibelungen‘ für das Drama sind.“ „Ich lebe hier [in Weimar] in der Welt des Schalls. Liszt wird immer größer, sein Spiel immer göttlicher [inspiré] und vollkommener.“ Sein Requiem ist „la sublime de la musique réligieuse“. Ein andermal sagt sie: „Liszt gibt das Beispiel einer bewunderungswürdigen Arbeitskraft [activité]; er verdoppelt die Kräfte aller derer, die mit ihm zusammenkommen, ohne dabei die eigenen zu verlieren. ‚Wer rastet, der rostet‘, sagte andern Tags der Großherzog [von Weimar] zu mir. Das ist wohl richtig für starke Naturen!“ — Was wir über das Buch hier in wenigen Worten sagen konnten, spricht wohl für das Buch: neben Liszts und Bülows Briefen gebührt ihm ein Platz in jeder Wagnerbibliothek.

Kurt Mey

129. **Anton Weifs**: Franz von Schober. Verlag des Schubertbundes, Wien.

Kaum bei einem anderen Künstler finden wir einen so von Herzlichkeit und echt künstlerischem Wesen erfüllten Freundeskreis wie bei Schubert. Der tüchtige Kupelwieser, der unglückliche, viel zu früh vom Schicksal abgerufene Mayrhofer, Bauernfeld und Schwind, Grillparzer — ja Beethoven; dazu Spaun und die anderen aristokratischen Kunstfreunde des Vormärz: sie alle gehörten wie noch so viele andere zu den Freunden und Gönnern Schuberts, des Mannes mit der Kindesseele, der im Leben wehrlos gleich einem Falter war, wenn er auch in der Kunst stützelos Gewaltiges emportürmte. Die vorliegende Studie, der vor allen Dingen peinlich genaue Quellenangaben und eine streng wissenschaftliche Behandlung des Gegenstandes nachzurühmen sind, beschäftigt sich mit Franz von Schober, einem jener Talente Alt-Wiens, die ebensosehr musikalisch wie poetisch beanlagt gewesen sind. Schubert, der sogar eine Zeitlang mit Schober zusammenwohnte, hat in ihm einen wahren Freund gesehen und auch gefunden. Die wiedergegebenen Gedichte Schobers zeigen deutlich, daß Schubert in ihm einen Freund besaß, der ihn in seinem innersten Wesen verstand. Mit vollem Recht betont Weiß immer wieder die Tatsache, daß Schober als Jüngling ein Anhänger der Klopstockschen Richtung in der Literatur war: die Freundschaft in der edelsten Form war damals manchem ein höheres Ideal, als die Liebe oder gar die Leidenschaft — und Schuberts Leben ist reich an Freundschaft, aber arm nicht an, doch in der Liebe gewesen. Die verständnisvolle Darstellung, die ihren Hintergrund immer wieder in der innigen Zusammengehörigkeit, ja Verwandtschaft zwischen Literatur- und Musikgeschichte findet, weckt den Wunsch, ähnliche nicht einseitig fachliche Untersuchungen — an Stoffen hierfür würde es wahrhaftig nicht mangeln — in größerer Zahl begrüßen zu können!

Dr. Egon v. Komorzynski

130. **Meyers Großes Konversations-Lexikon.** Ein Nachschlagewerk des allgemeinen Wissens. Sechste, gänzlich neubearbeitete und vermehrte Auflage. Band 18. Verlag: Bibliographisches Institut, Leipzig und Wien.

Digitized by Google

Original from 23
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wir glauben uns angesichts der weltbekannten Güte dieses Werkes mit dem bloßen Hinweise begnügen zu dürfen, daß auch der 18 Band in allem und jedem auf der Höhe der Gegenwart steht. Daß er nicht bloß nach rein lexikalischen Gesichtspunkten bearbeitet ist, nicht nur dem Zweck einer flüchtigen Orientierung dienen will, nicht nur hinsichtlich des „Was", sondern auch hinsichtlich des „Wie" ein universelles Nachschlagewerk genannt zu werden verdient, daß er nicht nur Lexikon, sondern auch die angenehmste Studienlektüre ist, dafür zeugen in dem vorliegenden Band aus technischem Gebiet abgerundete Monographieen wie die Artikel „Schriftgießmaschinen", „Setzmaschinen", „Stempelmaschinen", „Schuhe" (mit Tafel „Schuhfabrikation"), „Sodabearbeitung", „Spinnen" (mit Tafeln „Spinnereimaschinen"), „Spiritus" (mit Tafel „Spiritusfabrikation"), „Stadtbahnen" (mit Ansichten der Berliner und Pariser Hoch- und Untergrundbahnen) u. v. a. Eine Betrachtung der Artikel: „Schwimmvögel", „Spinnentiere", „Seeanemonen", „Stachelhäuter", „Schweine", „Schwämme", „Sporozoen" usw., sämtlich mit teilweise farbigen Tafeln, ferner die mit z. T. neuen Beilagen versehenen Artikel „Sonne", „Spektralanalyse", „Steinkohlen", „Steinkohlenformation", „Silurische Formation", „Kultur der Steinzeit", ferner „Schwefel" mit allen seinen Verbindungen usw. zeigen, daß auch die Naturwissenschaften die ihnen zukommende Behandlung erfahren haben.

Richard Wanderer

MUSIKALIEN

131. **Siegmund von Hausegger**: „Der arme Kunrad", Dichtung von Heinrich von Reder, für vierstimmigen Männerchor a cappella. Verlag: D. Rahter, Leipzig.

„Der arme Kunrad" ist ein Bauernbund, der an den Aufständen des Jahres 1525 gegen die Unterdrückung durch Adel und Grundherren hervorragenden Anteil nahm. Die bis zu völliger Besinnungslosigkeit verzweifelte Stimmung der frevelhaft vergewaltigten Bauern, denen nur noch Blut und Feuer vor den Augen steht, ist in der Musik bis zu atembeklemmender Drastik wiedergegeben („mit Spieß und Morgenstern" u. a.); besonders geglückt im Ausdruck ist das erste „Ich bin der arme Kunrad!" Im übrigen ist die Eindringlichkeit der Vertonung nicht immer gleichmäßig, die Schwierigkeiten der Intonation und harmonischen Einstellung, zumal in tiefer Lage, aber sind so exorbitant und streifen ohne den Hintergrund eines Orchesters so nahe an das Unmögliche, daß das Werk ein für das Wollen des Autors menschlich wie künstlerisch durchaus in hohem Maße interessierendes — literarisches Dokument bleiben dürfte.

Dr. Hermann Stephani

132. **Leo Weiner**: Fasching. Humoreske für kleines Orchester. op. 5. Verlag: Lauterbach & Kuhn, Leipzig.

Jeder junge Komponist muß einmal seinen Fasching schreiben, und zwar, versteht sich, mit dem gewissen kleinen Weltschmerz, der aus der Melancholie des Katers, in physiologischer Verkennung der Ursachen, ein Herzweh machen möchte. Eine seufzende Solo-Violine (die in keiner modernen Komposition mehr fehlen darf) verkündet die notwendige „philosophische Vertiefung" der banalen Faschingslust, damit wir nur ja nicht verdächtigt werden, wir könnten uns in gesunder Jugendkraft ohne alle Schwere der jauchzenden, klingenden Freude des Augenblickes an die warme Brust werfen. So steht's auch mit Leo Weiners Orchesterhumoreske „Fasching"; sie hat blasses Blut, ist literarischer, nicht lebengeborener Fasching, und Pierrot Lunaire's Schatten tanzt vor ihr; die auf Seite 11 vorkommende Vortragsbezeichnung „in fast toller Laune" mit ihrem abschwächenden „fast" ist charakteristisch für den Geist des Werkes. Befreit man sich von der Suggestion des Titels, so gewinnt das Stück jedoch; ohne ein starkes Temperament, eine individuell bedeutende Erfindung auszustrahlen (wozu ein op. 5 noch nicht verpflichtet ist), schmeichelt es sich durch eine liebenswürdige, fast wie ein durch Reger hindurchgegangener Haydn anmutende Natürlichkeit und eine reinliche, gelegentlich zierliche Arbeit ein. Und gewiß ist das auch ein sympathischer Zug, daß sich Weiner nicht als Gernegroß aufspielt und seine leichten Gedanken nicht in das von Tubenkanonen starrende Panzerschiff des großen Orchesters verfrachtet. Paul Ehlers

133. **Hugo Kaun**: Zwei Männerchöre mit Begleitung des Orchesters (oder Pianoforte). op. 77. Verlag: F. E. C. Leuckart, Leipzig.

Hugo Kauns liebenswürdige, geistvolle Muse erfreut in seinem op. 77 durch zwei Männerchöre mit Begleitung, die im höchsten Grade die Beachtung derjenigen Männergesangvereine — und es gibt solche —, die weniger Gesinnung als Musik machen, verdienen. Nicht als ob er musikalisch Unerhörtes brächte, aber was er bringt, klingt vornehm, charakteristisch, effektvoll im besten Sinne — kurz, es klingt. In dem ersten Liede: „Mädchen von Kola" will mir die Deklamation der Stelle: „den letzten Zweig von Thrutil's Stamm" nicht gefallen. Eine so energische Betonung war unnötig. Prächtig ist dagegen die Steigerung bis zu dem Ruf hin: „Frühling ist draußen". Der zweite Chor: „Ständchen", mit Tenorsolo, wird ganz besonders Glück machen bei jenen Männergesangvereinen, die über einen glanzvollen Solotenor verfügen. Eine einschmeichelnde Melodik, die immer da, wo sie droht, etwas zu allgemein verständlich zu werden, mit dem Parfüm einer pikanten Harmoniewendung wieder salonfähig gemacht wird, der leichte, elegante Bolerorhythmus, das Ganze umblitzt von einer farben- und funkensprühenden Begleitung — in allem ein Chorlied, das eine zündende Wirkung haben muß. Paul Hielscher

134. **Andor Saxlehner**: Trio für Klavier, Violine und Violoncell. op. 32. Verlag: H. Schröder Nachf., Berlin W.

Bei aller Anerkennung der sorgfältigen Arbeit dieses Komponisten kann ich seinem Trio keine besondere Bedeutung zuweisen, weil die Gedanken und vor allem die melodische Erfindung mir zu dürftig erscheinen. Am wirkungsvollsten ist das flotte Scherzo.

Wilh. Altmann

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KRITIK

OPER

BRAUNSCHWEIG: Für das Hoftheater bedeutete „Versiegelt" von Leo Blech einen Treffer. Die reizende Musik, die den Ton des Lustspieles vorzüglich trifft, nicht weniger die flotte Aufführung, in der sich die Damen Roeder, Kortmann, Knoch, die Herren Spies und Mansfeld auszeichneten, versetzten das Publikum in die heiterste Stimmung. Bedeutenden Erfolg errang auch „Die Maienkönigin" von Gluck-Fuchs. Eine Neuerung erwies sich also höchst wirkungsvoll: da das Original mit einem kurzen Chorsatz schließt, von dem zu Anfang vorbereiteten Fest also weiter keine Rede ist, fügte Direktor Frederigk ein glänzendes Ballet nach dem Reigen seliger Geister aus „Orpheus" hinzu. Ich weiß nicht, ob andere Bühnen diesen Schluß haben — im Künstlertheater zu München fehlte er vorigen Sommer — kann ihn aber als nachahmenswert empfehlen. Für unsern Heldentenor Ludwig Abel, der erst im Herbst hier eintrat, gastierte Ottfried Hagen vom Hoftheater zu München, ein geborener Braunschweiger, als Walther Stolzing und Siegmund mit solchem Erfolge, daß er auf fünf Jahre verpflichtet wurde. Ernst Stier

BRESLAU: Die zweite Hälfte der Spielzeit des Stadttheaters entschädigt reichlich für die Ereignislosigkeit der ersten. Auf Goldmarks „Wintermärchen" folgte schnell ein wirklich neu studierter und völlig neu ausgestatteter „Lohengrin". Kapellmeister Prüwer hatte die Chöre verstärkt und alle Striche ausgemerzt; Regisseur Kirchner die Inszenierung genau nach dem Bayreuther Muster des letzten Sommers gestaltet, wobei ihn die (wie dort) von Max Brückner-Koburg gemalten Dekorationen wesentlich unterstützten. Unser Personalreichtum gestattet uns eine doppelte Besetzung des Werkes. In den bisherigen Aufführungen alternierten Günther-Braun und Trostorff (Titelrolle), Beeg und Höpfl (Telramund), Dörwald und Oster (Heerrufer). Den König vertritt der jugendlich ungelenke, aber stimmbegabte Herr Pierroth. An Frau Rabl von Kriesten besitzen wir eine gewaltige Ortrud, an Fräulein Klebe eine überaus sympathische, vornehme Elsa. In dieser großzügigen Wiedergabe wirkt das Werk auf das Publikum mit dem Reize einer Novität. — Das Schauspielhaus brachte eine Operette „Der neue Dirigent" von Ludwig Heidingsfeld auf die Bretter. Der in Danzig lebende Komponist hat den Versuch gemacht, den Stil der lyrischen Oper mit dem der Operette zu vermählen. Der Versuch ist nicht sonderlich geglückt, da die Begabung Heidingsfelds für die Operette nicht eben stark zu sein scheint. Seine Walzer und Märsche sind flott, aber banal. Beträchtlich höher können die sentimentalen Nummern bewertet werden, die populäre Melodik — in der Art Neßlers — in wirksamer Form darbieten. Der von Carl Biberfeld herrührende Text behandelt sehr geschickt eine frei erfundene Episode aus der Zeit der vormärzlichen Burschenschaftsverfolgungen. Studenten und Philister bilden die bunte Staffage der in den beiden ersten Akten rasch vorwärts schreitenden und mit witzigen Couplets belebten Handlung, die allerdings im Schlußaufzuge nicht mehr viel zu sagen hat. Mit der Inszenierung des vom Publikum sehr freundlich aufgenommenen Werkes führte sich Herr Witte-Wild, der während seiner Direktionsführung im Lobetheater hier sehr geschätzt war, aufs glücklichste wieder ein.

Dr. Erich Freund

BRÜNN: Der heimische Komponist J. G. Mraczek hat vor einigen Jahren mit einer Märchenoper „Der gläserne Pantoffel" debütiert, die neben vielem Unzulänglichen ein beachtenswertes Talent bekundete. Seine neue Oper „Der Traum", die am 28. Februar zur Uraufführung gelangte, zeigt einen wesentlichen Fortschritt in der Entwicklung des Komponisten. Der Oper liegt Grillparzers „Der Traum ein Leben" in stark und geschickt gekürzter Form zugrunde. Mraczek zeigt sich auch in seiner neuen Oper als ein Komponist extrem moderner Richtung. Im Orchester herrscht das Leitmotiv und dessen kontrapunktische Paraphrasierung und „psychologische" Anpassung an den Bühnenvorgang, auf der Bühne der Sprechgesang. Mit bemerkenswertem Geschick behandelt Mraczek das Orchester. Die Musik ist dem Bühnenvorgänge und dem ideellen Gehalt der Dichtung glücklich angepaßt. Die Oper wurde außerordentlich beifällig aufgenommen, die Aufführung des komplizierten und schwierigen Werkes unter der Leitung der Herren Veit (Dirigent) und v. Maixdorff (Regie) gelang vorzüglich.

S. Ehrenstein

DESSAU: Im Hoftheater ging am 21. Februar unter Franz Mikoreys Leitung die Uraufführung der Max Zengerschen Neubearbeitung von Méhuls „Joseph in Ägypten" mit durchschlagendem Erfolg in Szene. Der Hauptsache nach erstreckt sich Zengers Bearbeitung auf die Komposition der an Stelle des bisherigen Dialogs getretenen Rezitative. Da diese Komposition von durchaus Méhulschem Geiste durchweht ist, verschmilzt sie mit dem Original zu einem einheitlichen künstlerischen Ganzen und erhöht die Gesamtwirkung des nunmehr auf die Basis der großen Oper gestellten Werkes derart um ein Bedeutendes, daß man dieser Neueinrichtung aus voller Überzeugung von ihrem Werte die weitestgehende Verbreitung wünschen kann. Ernst Hamann

DRESDEN: Eva v. d. Osten, deren Stimme sich immer glänzender entwickelt, hat als Senta den Übergang ins Heldinnenfach vollzogen. Wenn auch die Leistung noch nicht einwandfrei war, so bot sie doch die Aussicht, daß die hochbegabte Künstlerin sich in die großen, tragenden Partieen pathetischen Charakters bald genug einleben wird. Dagegen kann der Versuch, den Irma Tervani als Carmen machte, kaum als geglückt gelten, wenngleich das darstellerische Talent der Dame dabei wieder festzustellen war. Aber ihre Carmen war allzuwenig dämonisch und die unzulängliche Schulung ihrer nicht großen Altstimme machte sich zu deutlich fühlbar, als daß man sich für diese Carmen hätte erwärmen können. Als Vater Germont gastierte Herr Fleischer von der Wiener Volksoper, konnte aber trotz unleugbarer Vorzüge seines Spiels nicht den Nachweis erbringen, daß er stimmlich zur Übernahme eines Teils der Scheidemantelschen Rollen befähigt sei. Da-

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

gegen ließ die in jeder Hinsicht glänzende Violetta von Frl. Siems erkennen, daß wir in ihr eine ganz hervorragende Kraft gewonnen haben. Herr Bauer vom Kölner Stadttheater wußte als Sarastro und Rocco nicht übermäßig zu interessieren, jedenfalls ist er weder stimmlich, noch darstellerisch ein Ersatz für Herrn Rains, den man leider trotz des großen Mangels an Bassisten ziehen läßt. F. A. Geißler

HAMBURG: Unsere Oper hat nun auch die „Elektra" herausgebracht, und zwar in einer wahrhaft glänzenden, die dramatische Schlagkraft des Werkes überall fördernden Art und Weise. Einen Vorsprung hatte unsere Oper der Dresdener Uraufführung gegenüber vor allem dadurch, daß sie für die Titelrolle eine Künstlerin vom Range Edyth Walkers einzusetzen hatte, die einer genialen darstellerischen Leistung eine nicht minder überlegene, gesanglich musterhafte Leistung paarte. Vor allem bewies Fräulein Walker, daß man auch diesen neuesten Strauß singen kann, schön singen kann, und daß gerade im Gesanglichen überaus starke musikalische Wirkungen liegen. Mit der Einstudierung und Leitung des schwierigen Werkes hat Gustav Brecher eine Tat allerersten Ranges vollbracht; denn an Klarheit und Eindringlichkeit blieb die Hamburger Aufführung durchaus nicht hinter der Dresdener zurück, überragte sie aber ganz zweifellos an musikalisch-dramatischer Akzentuierung und motivischer Plastik. Der Erfolg war sehr stark — viel stärker als in Dresden. Aber an seine Dauerhaftigkeit zu glauben, fällt schwer. Denn der gesamte Eindruck des Werkes bietet wenig Garantieen für die Annahme, daß man ihm allmählich näher kommen könnte.
Heinrich Chevalley

HANNOVER: Als freilich etwas veraltete Novität gab es in der Königlichen Oper Saint-Saëns' „Samson und Dalila". Den Samson sang Adolf Gröbke, die Dalila Martha Hammerstein, den Oberpriester Franz Kronen. Mit der Aufführung konnte man sowohl betreffs der Einzelleistungen wie auch der ganzen musikalischen und szenischen Aufmachuug im hohen Grade zufrieden sein. Im übrigen stand unsere Oper in den letzten Wochen unter dem Zeichen einer wahren Gastspielepidemie, die bis jetzt jedoch noch zu keinem Engagement geführt hat. Für Mitte März steht die Erstaufführung von Strauß' „Elektra" bevor. L. Wuthmann

KÖLN: Im Opernhause erschienen als Kandidaten für den frei werdenden Teil des Baritonfaches weiter Alfons Schützendorf von Düsseldorf als Pizarro und Walküren-Wotan sowie Fritz Kerzmann von Augsburg als Leoncavallo'scher Tonio und Mascagni'scher Alfio; bei beiden Sängern mußte das Resultat ein negatives sein. Dann gab es ein Kapellmeisterdebut, das zum Engagement für den mit Schluß der Spielzeit ausscheidenden Albin Trenkler führte: Ernst Knoch von Essen hat sich diese Chance durch seine Leitung der „Carmen" und des „Lohengrin" geschaffen. Delibes' Ballet „Coppelia" übernahm die Rolle einer Novität und wurde bei einer vorzüglich herausgearbeiteten Gesamtaufführung mit Walter Gaertner am Dirigentenpulte ungemein beifällig aufgenommen. Die hübsche, fein instrumentierte Musik mit den originellen Rhythmen gelangte eindrucksvoll zu Gehör, und auf der Höhe der Situation — tanzte Fernande Robertine. „Nanon, zu Dir ist mein liebster Gang", dachten mit dem Pseudotambour sehr zahlreiche Theaterfreunde, als nach langen Jahren Genées reizvolle Operette aufs neue im Spielplan erstand. Im Städtischen Theater hatte man sie überhaupt noch nie gesehen, und jetzt brachte sie, unter Franz Weißleders ausgezeichneter Leitung ihre reichen Vorzüge voll entfaltend, uns so recht wieder zum Bewußtsein, wie hoch „Nanon" musikalisch und auch textlich über dem ganzen modernen Operettenkrimskrams steht. Paul Hiller

LEIPZIG: Nach Neueinstudierungen von Meyerbeers „Hugenotten" und Verdi's „Maskenball", die beide von Kapellmeister Porst in anerkennenswerter Weise besorgt waren und unter hervorragender Beteiligung der Damen Schubert (Valentine), Eichholz (Königin) und Fladnitzer (Page) und der Herren Urlus (Raoul), Kase (Nevers) und Karl Groß als Gast (René) wirksam zur Vorführung gelangt sind, gab es in der hiesigen Oper ein viermaliges Gastspiel des hier noch von seiner Anfängerzeit her weitbeliebten Wiener Kammersängers Leopold Demuth, der als Wolfram, Rigoletto, René und Jago sich mit seinem stimmschönen und wohlgebildeten Singen und mit seiner ernsthaft durchgearbeiteten Darstellung neuerdings lebhaftes Interesse wachrufen konnte. Dann aber brachte der Fastnachtsdienstag drei einaktige ältere und neueste Novitäten: das nach Gluck von J. N. Fuchs gar anmutreich hergerichtete Schäferspiel „Die Maienkönigin", Leo Blechs mit mehr Reichtum des charakterisierenden, tonsetzerischen und instrumentativen Könnens als der individuellen Erfindung reizvoll-ergötzlich ausgestaltete Biedermeier-Oper „Versiegelt", der auch hier ein wohlverdienter starker Erfolg beschieden war, und schließlich die vom hiesigen Opernregisseur Dr. Hans Loewenfeld wirksam verfaßte und geschickt komponierte burleske Pantomime „Susanne im Bade". Die beiden Operneinakter dieses durch Anmut, Humor und Pikanterie erfrischenden Theaterabends waren von dem sie bestens herausstellenden Kapellmeister Porst einstudiert worden, die Pantomime aber dirigierte Herr Loewenfeld selbst, nachdem er an den beiden vorausgegangenen Werken wiederum sein bedeutendes Regietalent erwiesen hatte, und wie das Orchester die heterogenen Partituren Glucks und Blechs zu schönstem Erklingen brachte, so wurde von den Bühnenmitwirkenden fast ausnahmslos Vortreffliches geleistet. Im Schäferspiel traten den hübsch singenden und gut agierenden Damen Marx (Helene), Franz (Lisette) und Urbaczek (Philint), die Herren Schroth und Stichling als respektable Repräsentanten des Marquis und des Pächters gegenüber. In der fröhlichen musikalischen Schrankkomödie von Blech erfreuten neben der allerliebsten Witwe Gertrud des Frl. Fladnitzer und dem vorzüglichen Bürgermeister Braun des Herrn Kase auch der Ratsdiener Lampe des Herrn Kunze, die Frau Willmers des Frl. Schläger, die Else des Frl. Franz und der Bertel des Herrn Schroth als gesanglich und darstellerisch trefflich durchgeführte Gestalten. Und in der trotz einigen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Dehnungen recht erheiternd wirkenden Pantomime gruppierten sich um Frl. Grondona, die das Werkchen inszeniert hatte und selbst den verliebten armen Pierrot sehr wirksam darstellte, Frl. Schäffer, Herr Karl und Frl. Irmler als sehr anmutige Tänzerin Susanne, als äußerst drastisch chargierter verliebter reicher Graf und als flotte Zofe. Arthur Smolian

MAINZ: Unsere Oper brachte nunmehr den vollständigen „Ring" innerhalb von sechs Tagen, eine anerkennenswerte Leistung, die allerdings durch gesangliche Minderwertigkeit wesentlich beeinträchtigt wurde, ganz zu schweigen von den technischen Problemen, denen unsere Bühne mit ihrer total veralteten Einrichtung nicht annähernd beizukommen vermag. Hervorragendes bot Hedwig Materna (Brünnhilde), tüchtig waren Anna Hofmann (Erda, Fricka [Walküre], Waltraute), Fritz Rupp (Wotan, Gunther), während Georg Becker dem „Siegmund" und „Siegfried" einstweilen noch nicht gewachsen ist. — Mit großem Erfolg absolvierte Hermine Bosetti (München) ein einmaliges Gastspiel als „Frau Fluth". Edg. Classen

MÜNCHEN: Erstaufführung: „Elektra" von Richard Strauß. Als bekannt wurde, daß Strauß zum Gegenstand seines neuen Musikdramas Hugo von Hofmannsthals Tragödie „Elektra" gewählt habe, konnte man sich von vorneherein sagen, daß diese Wahl zugleich ein konsequentes Weiterschreiten auf der mit „Salome" betretenen Bahn bedeuten würde. Denn die Elemente des Düster-Tragischen, des Grausigen, die in „Salome" den Grundton gegeben hatten, kehren in „Elektra" verstärkt, vereinheitlicht wieder. Die Fragen, inwieweit Hofmannsthal von der antiken Vorlage und ob er mit oder ohne Recht von ihr abgewichen ist, halte ich für müßig. Die Hauptsache erscheint mir doch immer dies: es ist dem Dichter gelungen, den Stoff so zu gestalten, daß er uns mit seiner eigenartigen Weise, das Problem zu fassen, fesselt und packt; mehr kann man füglich auch nicht unter Berufung auf einen noch so großen Vorgänger verlangen. Chrysothemis ist die Verkörperung von Ideen und Wünschen, wie sie hundertfach durch die Literatur und das Leben unserer Zeit ziehen. Und daß uns das Verständnis für eine in ihrer Hartnäckigkeit großartige Rachsucht und für den ins Übermenschliche wachsenden Triumph befriedigter Rache so ganz sollte abhanden gekommen sein, wie man aus manchen Beurteilungen des Dramas vermuten könnte, glaube ich nicht. Es wäre uns ja damit das Gefühl für eine der grandiosesten Äußerungen menschlicher Kraft überhaupt verloren gegangen. Die Leidenschaften, die die handelnden Personen bewegen, vermögen wir mitzuempfinden; ob diese Personen in ihrer Zeit so gefühlt haben können, das zu diskutieren, ist unnötig; Dichters Recht geht über das der einmal gewesenen und selbst der seienden Materie. Hofmannsthals „Elektra" ist ein Drama, das wohl verlangen darf, für sich gewertet zu werden, und das der dichterischen Bedeutung seines Autors gewiß nicht unwürdig ist. Ob nun die Musik, die Richard Strauß zu dem großgearteten Vorwurfe geschrieben hat, gerade dem persönlichen Ideal und der persönlichen Vorstellung des Einzelnen von Musik überhaupt und von dramatischer Musik im besonderen entspricht, ist wiederum recht gleichgültig; sicher ist, daß niemand außer Strauß diese Musik, so wie sie ist, gestalten konnte, und daß niemand außer ihm eine Musik zu schreiben verstanden hätte, die so gerade aus diesem Drama herausgewachsen, so eng sich seinem Gehalt anschmiegen würde. Und das ist schon recht viel. Wahr, die Instrumentation weist wieder jedes denkbare Raffinement auf, der Orchesterkörper ist gegenüber dem der „Salome" weiter vergrößert und kompliziert. Trotzdem wirkt sie nirgends exzessiv, nirgends als um ihrer selbst und ihrer Effekte willen vorhanden. Anstoß kann man allerdings daran nehmen, daß Strauß das Orchester mehr noch fast wie früher nicht nur zur Lautbarmachung psychologischer, sondern zur Nachbildung tatsächlicher Vorgänge auf der Bühne benutzt. Wenn bei der Stelle „Sie schlagen mich" im Orchester klatschende Geräusche ertönen, oder wenn anderseits bei dem Ausdruck „Sturm" im Text das Orchester prompt auf dieses Stichwort reagiert, so kann man diese Anwendung einer etwas kindlichen und überwunden geglaubten Illustrationsweise vielleicht wenig geschmackvoll finden, im Falle der Nachbildung der Schläge sogar direkt unlogisch. Allein es sind anderseits in der Instrumentation solche Wunder charakteristischer Klangphänomene erzeugt, daß man das an sich Unzulässige gerne darüber vergißt. Was „Elektra" vor „Salome" voraus hat, ist der größere melodische Atem, die stärkere Ausgestaltung der lyrischen Partieen; und eben darin besteht Strauß' bewundernswerteste Kunst, daß diese lyrischen Stellen doch nirgends den gewaltigen Aufbau, den Zug der dramatischen Entwickelung zerstören. Eingebungen voll so ergreifender und hinreißender Schönheit wie die Anrufung des toten Vaters durch Elektra, wie die wilde Freude bei der Erkennung des totgeglaubten Bruders, die Bitten an Chrysothemis, die Begrüßung Orests und die ganze Schlußszene hat Strauß bis heute nicht geschrieben. Über das Übereinandertürmen verschiedener Tonarten, verschiedenster Motive in den unmöglichsten Reibungen ist schon so viel gesagt worden, daß es sich erübrigt, weiter davon zu sprechen. Im Klavierauszug, dessen Wirkungen bei Straußschen Werken naturgemäß stets cum grano salis genossen werden müssen, nimmt sich das ja scheusälig genug aus; im Orchester verschwindet zum größten Teil der peinigende Eindruck. Damit sei nicht geleugnet, daß es auch in der „Elektra" Strecken gibt, deren etwas monotone Länge in der kakophonen Ausmalung leidenschaftlicher Haßgefühle ermüdend wirken kann, hauptsächlich dann, wenn die Darstellung nicht vollkommen auf der Höhe steht. Und hier kommen wir zu einem Punkt, der eine Schwäche solcher ins Extreme gehenden Werke offenbart. Ein derartiges mit (technisch betrachtet) symphonischen Mitteln errichtetes, ohne das hinzutretende oder vielmehr als Quelle dienende Wort und Bühnenbild großenteils schlechthin unverständliches Tongebäude wird in gefährlicher Weise abhängig von der jeweiligen Güte seiner Sänger und Darsteller. Man konnte gerade nach dieser Richtung überzeugende Be-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

obachtungen anstellen bei den zwei aufeinanderfolgenden Vorstellungen in unserem Hoftheater, die mit verschiedener Besetzung der Hauptrollen gegeben wurden. Um diesen über das Normal-Menschliche hinausgehenden Figuren und dieser die Grenzen menschlichen Könnens streifenden Musik restlos gerecht werden zu können, sind vor allem Stimmen nötig, die ohne merkbare Anstrengung, wie ein Selbstverständliches, ein Maximum an Tonvolumen und Tonintensität zu geben vermögen. Man kann nun nicht behaupten, daß Frl. Faßbender, unsere erste Elektra, diesen Ansprüchen restlos genügt hätte; aber immerhin ist ihre Gesamtleistung durch ihr eminentes Können und ihr unvergleichliches Spieltalent so packend, daß sie zu den hervorragendsten Vertreterinnen dieser Rolle gezählt werden muß. Der oben aufgestellten Forderung an die Stimme genügt in vollkommener Weise Frau Preuse-Matzenauer als Klytemnästra; ihre Szenen mit Elektra bildeten nicht zuletzt darum auch Höhepunkte des Abends. Eine überraschend ausgereifte Ausarbeitung ihrer Aufgabe bot Frl. Fay als Chrysothemis; ausgezeichnet war Bender in seiner schmerzlichen Gehaltenheit als Orest. Und da auch Herr Walter als Ägisth, Herr Bauberger als Pfleger und in den kleineren Rollen die Damen Willer, Schöberl, Tordek, Höfer, Koch, v. Fladung, Kuhn-Brunner, Ulbrig und die Herren Kuhn und Lohfing durchweg voll Entsprechendes leisteten, und das Orchester unter Mottls vollendeter Leitung einen prächtigen Tag hatte, erhielt man einen unvergeßlichen Eindruck. Ganz entgegengesetzt beim zweiten Male. Frau Burk-Berger als Elektra gab zwar anfangs überraschend viel Stimme, konnte jedoch nicht in gleicher Weise durchhalten und auch schauspielerisch die Rolle nicht so suggestiv fesselnd ausgestalten wie notwendig war. Frau Gmeiner als Klytemnästra war sicherlich gut, jedoch ihre Aussprache war nicht so makellos deutlich wie die von Frau Preuse-Matzenauer, und deshalb erschien gerade die Szene zwischen ihr und Elektra als ermüdende Länge; und Frau Burg-Zimmermann legte in die Chrysothemis mit bestem Willen alles, was ihr möglich war; allein sie ging großenteils zu sehr in den Orchesterfluten unter, um die ihr anvertraute Gestalt klar zeichnen zu können. So mußte das Fazit trotz der glänzenden Orchesterleistung unverhältnismäßig und zum Schaden des Werkes hinter dem des ersten Abends zurückstehen, eben aus den Gründen, die ich vorhin berührte. Als Schlußresultat meiner Betrachtungen möchte ich wiederholen: Strauß ist mit seiner „Elektra“ über „Salome“ nicht nur in den äußerlichen Mitteln usw., sondern, rein künstlerisch betrachtet, ohne Zweifel ein großes Stück hinausgekommen. Man vergegenwärtige sich zum Beleg dafür nur die fast unglaubliche Kunst der Steigerung, die gegen Schluß hin sich zu einer unübertrefflichen Höhe erhebt. Eine andere Frage freilich ist die, ob bei einem nochmaligen Weitergehen auf den gleichen Bahnen in einem neuen Werke nicht Wege beschritten werden müßten, auf die auch der bereitwilligste Beurteiler Strauß nicht mehr ohne erhebliche Vorbehalte folgen könnte.

Dr. Eduard Wahl

NÜRNBERG: Leo Blechs komische Oper „Versiegelt“ erzielte einen durchschlagenden Erfolg, weniger durch die anspruchslose Handlung als vielmehr durch den gefälligen, leichten Fluß ihrer manchmal recht graziösen und pikanten Musik, die alles Banale und Triviale vermeidet und doch das Milieu des Biedermeiertums vorzüglich trifft. An der prächtigen Aufführung hatten neben Kapellmeister Tittel Frl. Herking (Witwe Gertrud) und Herr Landauer (Lampe) den Hauptanteil. — Sonst ist nur noch ein Gastspiel Tänzlers (Karlsruhe) zu vermerken, der den „Lohengrin“ sang. Dr. Steinhardt

PRAG: Das Ereignis der abgelaufenen Berichtszeit ist die Erstaufführung der „Rose vom Liebesgarten“ von Hans Pfitzner. Damit ist Prag in die Reihe der wenigen Städte eingetreten, die es gewagt haben, Pfitzners bedeutendstes Bühnenwerk in den Spielplan aufzunehmen, trotz den außergewöhnlichen Schwierigkeiten, die es in szenischer, in gesanglicher und darstellerischer Hinsicht bereitet. Der Aufführung darf man nach allen Richtungen lautes Lob spenden. Das Hauptverdienst daran gebührt Artur Bodanzky, der mit Feuereifer das Werk einstudiert hat und eine Aufführung wie aus einem Guß herausbrachte. Die Besetzung der Hauptrollen — Boruttau (Siegnot), Forti (Minneleide), Frank (Waffenmeister), Kant (Sangmeister), Zottmayr (Nachtwunderer), Pauli (Moormann) — war durchaus einwandfrei und stellt der Leistungsfähigkeit unseres Ensembles ein glänzendes Zeugnis aus. Auch die Regie Kurt Sterns und die Dekorationen Parcival de Vrys müssen mit Anerkennung genannt werden. Der äußere Erfolg blieb aber aus, obwohl alle Voraussetzungen gegeben waren, die ihn hätten verbürgen können. Das Publikum konnte sich begreiflicherweise für die unklare Symbolik und die verworrene Szenenführung James Gruns nicht erwärmen, es stand aber auch der Musik Pfitzners so ziemlich ganz ratlos gegenüber und schien nicht nur das Gestammel des Wortdichters, sondern auch die so wundervoll beredte, individuelle Sprache des Tondichters nicht zu verstehen. Leider ist nun zu befürchten, daß die Aufführung auf die Zahl der vier Abonnentenserien beschränkt bleiben wird. Drei haben sich bereits ehrlich gelangweilt; wenn es auch die vierte überstanden hat, wird die „Rose“ vermutlich im Archiv verschwinden, und unser Repertoire ist um eines der musikalischsten Werke nach Wagner ärmer. Gern wäre ich ein schlechter Seher! Dr. Ernst Rychnovsky

RIGA: Unser Opernfahrzeug gleitet in dieser Saison im ganzen nur mit matt geschwellten Segeln dahin; recht träge vollzieht sich das wenig abwechslungsreiche, von eifrig betriebenen Operettenvorstellungen in den Hintergrund gedrängte landläufige Repertoire, und mit den ins Treffen geführten Neuheiten der letzten Zeit hat die Direktion gleichfalls nur wenig Glück gehabt. Die Wahl der „Novitäten“ ist übrigens insofern als wenig günstig zu bezeichnen, da ihre Entstehung weit zurückliegt, denn sowohl Adam's „Si j'étais roi“, als Rubinsteins „Feramors“ — um diese Werke handelt es sich — tragen schon eine beträchtliche Last von Jahren und sind darunter merklich gealtert. Beide Aufführungen standen unter der bestens

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

bewährten Leitung des Kapellmeisters Ohnesorg, der auch jüngst Wagners lang ersehntem „Tristan“ eine stimmungsvolle orchestrale Wiedergabe angedeihen ließ. Leider wurde die Hinstellung des Werkes durch stimmliche Indisposition einiger Kräfte getrübt. Unter diesem lästigen Druck stand namentlich die sonst wirksam stilisierte Isolde der Frau von Florentin und Herrn Kothes König Marke. Den Tristan sang hier erstmalig Pierre de Meyer. Ließ er in bezug auf die Diktion auch noch manchen Wunsch unerfüllt, so ist seiner von ernstem Streben geleiteten Aufgabe immerhin anerkennend zu gedenken. Auf Engagement gastierte Richard van Helvoirt-Pell vom Hofoperntheater in Wien als Telramund. Carl Waack

ZÜRICH: Eine Hoffnung, die ich in meinem letzten kurzen Bericht über das Zürcher Stadttheater ausgesprochen habe, ist inzwischen erfüllt worden: die städtische Beihilfe ist nach einem Volksbeschluß von 20000 Frank auf 50000 Frank erhöht worden, und man darf glauben, daß dadurch noch mehr wie bisher die Möglichkeit geschaffen wird, wettbewerbsfähig für die Aufwendung der leider nur zu hohen Gagen für hervorragende Vertreter der dramatischen Sangeskunst zu werden. Mit einer Aufführung von drei Einaktern: der komischen Oper Leo Blechs „Versiegelt“, der Gluckschen „Maienkönigin“, die nach dem Vorbild des Münchener Künstlertheaters inszeniert wurde und den Anselm Götzlschen „Zierpuppen“ holte sich das Stadttheater einen schönen Erfolg. Alle drei Werke, von Kapellmeister Max Conrad stilvoll gegeben, erfuhren eine sorgsame Ausgestaltung. Für alle Rollen standen die geeigneten Leute zur Verfügung. Weitaus am stärksten und am tonlebendigsten erwies sich Leo Blechs neue komische Oper. Hier spricht ein Könner und Gestalter mit eigenen Tongedankenreihen und eigener instrumentaler Art. — Die Spielzeit nähert sich ihrem Ende. Ein Gastspiel von Emilie Welti-Herzog, das nachgerade zum Inventar eines jeden Winters gehört, brachte der Februar. Ich erinnere mich anläßlich dieses Gastspiels an eine treffliche Aufführung von „Figaros Hochzeit“, bei der das heimische Personal nicht weniger wie der Gast einen genußreichen Abend schuf.

Dr. Hermann Kesser

KONZERT

AACHEN: Im vierten Abonnementskonzert erregten zwei Instrumentalwerke, die zum ersten Male erklangen, großes Interesse: Elgars Variationen über ein Originalthema verdienen Bewunderung, nicht so sehr wegen der Faßlichkeit des Themas, sondern wegen der genialen Durchführung. Man hätte gern die Komposition noch einmal gehört. Ob sich eine sofortige Wiederholung im Konzertsaal nicht ermöglichen läßt? Oder sind die Zugaben nur ein Vorrecht der Solisten? Nach einem Gedicht von Mallarmé komponierte Debussy sein Stimmungsbild „L'aprés-midi d'un faune“. Ein reizvolles Tongemälde, ohne Zweifel. Es scheint Pan im Begriff zu sein, die Syrinx zu erfinden. Waldeszauber erträumt der französische Komponist aber nur mit Wagners Hülfe, dessen Waldvögelein verschiedentlich vorüberhuscht. Prof. Schwickerath brachte mit seinem Chor drei altenglische Madrigale a cappella von Dowland, Bennet und Morley; Ernst von Dohnanyi spielte Beethovens melodiöses G-dur Konzert mit ausgesuchter Akkuratesse und vollendetem Ton. Drei Klavierstücke eigener Komposition fielen auf durch immense Schwierigkeit des Satzes, besonders „Tolle Gesellschaft“. — Susanne Dessoir gab im Rahmen der Bleesschen Volkssymphoniekonzerte ihren volkstümlichen Liederabend, wobei sie vortrefflich abschnitt. Ihr natürlicher Liebreiz verband sich mit künstlerischer Intelligenz zu günstiger Gesamtwirkung. Schwickerath begleitete. Großen Beifall errang ebendort Dr. Neitzel mit seinem Vortrag über das Orchester, seine Zusammensetzung und die Beschaffenheit einzelner Instrumente. Derartige Belehrungen haben für das große Publikum nicht geringen Wert. — Teresita Carreño-Blois führte sich mit einem Klavierabend gut ein. Ihre Technik ist ausgezeichnet; manchmal meistert sie die Tasten mit der Wucht der Mutter, im allgemeinen muß aber die geistige Reife noch größer werden, es fehlt nach der Tiefe zu. Daher konnte Beethovens Appassionata nicht ganz befriedigen. — Ein ganz formalistisches Talent scheint der Geiger Florizel de Reuter zu sein (im Instrumentalverein). Seine Technik ist ungeheuer, sie wird angestaunt, spricht aber nicht zum Herzen, eben so wenig wie St. Saëns' bekanntes Violinkonzert. Kleinere Solonummern zeigten den Künstler nicht auf anderer Bahn. — Das dritte der Waldthausen-Konzerte brachte uns die Bekanntschaft mit dem Rosé-Quartett, die wir nicht zu bedauern brauchen. Den Herren eignet neben den Vorzügen, die auch andere Vereinigungen aufweisen, eine fröhliche Art, die Dinge anzufassen, keine sentimentale Wehleidigkeit, aber auch kein rohes Zusammenzimmern. Beethoven op. 18 (D-dur) zeichnete sich aus durch famosen ersten Satz und klangvolles Andante. Schubert (d-moll) mit den bekannten Variationen wurde sehr fein gespielt und gefiel dem atemlos lauschenden Publikum ausnehmend. Ferner kam Brahms' a-moll zu Gehör. — Das fünfte Abonnementskonzert brachte ebenfalls viel Anregungen. Schon allein eines neuen Meisters wegen ist es zu loben, der zum ersten Male zu Gehör kam: Gustav Mahler und seine vierte Symphonie. Abschließend konnte ja das Urteil nicht sein. Jedenfalls ist Mahler geborener Musiker, der frisch drauflos musiziert, manchmal mit entzückend schöner Kantilene, oft auch grotesk, bizarr, ohne daß es uns gelingt, hinter seine Absicht zu kommen. Der Totentanz (zweiter Satz) ist von originellem Kolorit, der letzte Satz mit dem Sopransolo recht nichtssagend. Die Einheitlichkeit des Grundgedankens in allen vier Teilen müßte uns der Komponist selbst demonstrieren; ersichtlich ist sie nicht. Frau Leffler-Burckard hatte leider in letzter Stunde abgesagt; Schwickerath gelang es, die jugendlich-dramatische Sängerin des Hoftheaters in Mannheim, Frau Hafgren-Waag, dafür zu verpflichten. Sie sang „Dich teure Halle“ und vier der Wesendonkschen Lieder manchmal mit flackernder Intonierung, im ganzen aber recht brav.

Joseph Liese

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANTWERPEN: Im dritten Konzert der Gesellschaft „Nieuwe concerten“ unter Leitung Mortelmans' begegnete man gern wieder mal Strauß' „Don Juan“. Thibaud und Casals erfreuten durch den genialen Vortrag von Brahms' Doppelkonzert für Violine und Cello. — Den zweiten Kammermusik-Abend bestritt mit großem Erfolg die Brüsseler Quintettvereinigung des hervorragenden Pianisten Emil Bosquet. — Von anderen Konzerten sind zu erwähnen: Gustave Walther's Violinrecital; ein wohlgelungener Abend des Quartetts Marien, das in Quintetten Boccherini's und Schuberts sich der Mitwirkung des bedeutenden belgischen Cellisten Edouard Jacobs versichert hatte, endlich eine Wohltätigkeitsveranstaltung, die uns mit Heinrich Zöllners schönem Orchestersatz „Waldphantasie“ bekannt machte, und in der unsere famose Altistin, Frau Soetens-Flament, mit viel Glück sich in den Dienst der guten Sache stellte. — Der Amsterdamer a cappella-Chor unter Leitung Averkamp's rechtfertigte in mancher Beziehung den ihm voraufgehenden Ruf, bot jedoch nichts Außergewöhnliches; die mitwirkenden Solisten konnten selbst nur bescheidenen Ansprüchen genügen.

A. Honigsheim

AUGSBURG: Das Konzertleben war im bisherigen Verlauf der Saison steriler denn je. Die im vorigen Jahr so verheißungsvoll begonnenen Volkssymphoniekonzerte des Städtischen Orchesters sind wieder eingeschlafen, und der Oratorienverein hat für die beiden Konzerte des ehemaligen Kaimorchesters, die als orchestrale Darbietungen die Glanzpunkte der jeweiligen Saison bedeuteten, bisher keinen Ersatz geboten. — Robert Kothe wurde als alljährlich wiederkehrender Gast auch diesmal für seine unterhaltenden Volkslieder- und Balladenvorträge zur Laute freundlichst bedankt; nicht minder das getreue, zum Sextett verstärkte Hösl-Quartett (München), das mit Brahms' op. 18 und Schuberts op. 163 aufwartete. — Der Komponist Julius Weismann brachte gemeinsam mit dem trefflichen Stuttgarter Tenoristen Karl Sattler eine Anzahl feinsinniger, wenn auch in der Stimmung zu gleichartiger Lieder mit Erfolg zum Vortrag. An den Klavierstücken Weismanns konnte ich außer der guten Mache keine besonderen Eigentümlichkeiten oder Vorzüge entdecken. — Ein Konzert von H. Schwarz (München) und Emma Martin (hier) gipfelte in der vortrefflichen Wiedergabe der Variationen für zwei Klaviere über ein Thema Beethovens, op. 35, von Saint Saëns. — Die Liedertafel führte einige Novitäten, Szenen aus der Oper „Zlatarog“ von Victor Gluth und das Männerchorwerk „Hermann der Befreier“ von Karl Zuschneid auf, doch war Referent verhindert, diese Aufführung zu besuchen. — Einige Lehrkräfte der Musikschule, Seitz, Preißig und Deppe, machten sich an einem Abend durch Reproduktion der (e-moll) Violin-Klaviersonate op. 30 von Thuille und des „Dumky“-Trios op. 90 von Dvořák verdient. Frau Möhl-Knabl (München) sang u. a. mit ansprechendem Ausdruck die stimmungsvollen Weihnachtslieder op. 8 von Cornelius. In einem weiteren Kammermusikabend genannter Anstalt spielten die Münchener Gäste Ch. Döbereiner und Elfriede Schunk interessante alte Stücke für Viola da Gamba und Klavier und eine Beethovensche Violoncell-Klaviersonate in feinabgetönter Weise. Außerdem erlebte eine aus vier hübschen Stücken bestehende Suite für Streichorchester von J. Sluničko op. 71 unter vielem Beifall ihre Uraufführung. — Einen Kunstgenuß erster Ordnung bedeutete der Lieder- und Duettenabend des illustren Künstlerpaars Felix und Adrienne von Kraus, mit Felix Mottl am Klavier. — Der Oratorienverein, unter W. Webers Leitung, widmete sein Interesse mit ausgezeichnetem Gelingen der Aufführung des weltlich-idealistischen Oratoriums „Das Licht“ von C. Ad. Lorenz. Erfahrung in allem, was den Satz für den vokalen und instrumentalen Apparat betrifft, Wohlklang, Melodiefülle und durchweg charaktervolle Gestaltung zeichnen das 80. Werk des Altmeisters aus und stempeln es zu einer erfreulichen Schöpfung der Neuzeit auf dem Gebiet des Oratoriums. Neben dem Chor und dem Städtischen Orchester waren auch die Leistungen der Solisten Else Reisenegger (München), Anna Stephan (Charlottenburg) und Albrecht Werner (Stuttgart) allen Lobes würdig.

Otto Hollenberg

BARMEN: Die großen Konzertinstitute bewährten ihren Ruf bisher in je drei Aufführungen. Der Singverein unter Stronck brachte neben einer vorzüglichen, vom besten Geist beseelten „Neunten“ die d-moll Messe von Klose, ohne ihr mehr als einen Achtungserfolg sichern zu können. Cornelius' hinterlassene, von Waldemar von Baußnern vollendete Oper „Gunlöd“ erzielte im Weihnachtskonzert einen ehrlichen und starken Erfolg, der neben dem glänzenden Orchester dem Bassisten Vaterhaus nicht zuletzt verdankt wurde. — Der von Hopfe geleitete Allgemeine Konzertverein wiederholte „Saul und David“, sowie die Graner Messe, und brachte neu Liszts 13. Psalm sowie „Orpheus“. In dem erstgenannten Oratorium glänzte das Ehepaar Kraus in reichster Kunst, und die Sopranistin Anna Kämpfert führte sich aufs glücklichste ein. — Alfred Höhne an der Spitze des Städtischen Orchesters ließ seine geist- und temperamentvolle Art an Tschaikowsky's Pathetischer Symphonie und Brahms' Orchestervariationen über ein Haydnsches Thema bewundern. — Die Abende der vortrefflichen heimischen Klaviervirtuosin Ellen Schlieper-Saatweber sowohl, als die des hiesigen Streichquartetts zeitigten in belebender Abwechselung die köstlichsten Gaben der Kammermusik neben hervorragenden Darbietungen verschiedener Sängerinnen, von denen Anna Stephan und Hedy Brügelmann genannt seien.

Dr. Gustav Ollendorff

BASEL: Im sechsten Symphoniekonzert kam nochmals Richard Strauß zum Wort: sein „Heldenleben“ wurde vortrefflich aufgeführt und von den Zuhörern mit außergewöhnlich lebhaftem Beifall aufgenommen, während sich im gleichen Konzert unser etwas kritisches Publikum für Boehes „Klage der Nausikaa“ mit gutem Grunde nicht im mindesten zu erwärmen vermochte. Im achten Symphoniekonzert, dem der Charakter einer Mendelssohnfeier gegeben worden war, erbrachten die „Italienische Symphonie“ und einige Stücke aus der Musik

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

zum „Sommernachtstraum“ den Beweis dafür, daß ein guter Teil der Mendelssohnschen Kunst sich wohl noch auf längere Zeit mit voller Lebenskraft behaupten wird. Solistisch wirkten in den letzten Konzerten mit großem Erfolge Felix von Kraus, Carl Flesch und Max Pauer mit. Auch der Baseler Gesangverein feierte Mendelssohn, indem er in seinem zweiten Konzert unter Hermann Suters Leitung den seit langem hier nicht mehr gehörten „Elias“ zur Aufführung brachte. Ganz anders geartet war sein erstes Konzert, das uns neben einigen anderen Werken die Bekanntschaft mit Kloses „Vidi aquam“ und dem „Tedeum“ von Berlioz vermittelte. Dr. H. Stumm

BERLIN: Im neunten Nikisch-Konzert begann das Programm mit Beethovens „Coriolan“-Ouvertüre und schloß mit dessen „Eroica“. Dazwischen spielte Fritz Kreisler das Violinkonzert von Brahms mit einer Energie des Ausdrucks, die geradezu fortreißend wirkte. Nikisch ließ meisterhaft begleiten; er zeigte sich überhaupt diesmal von bester Seite als Dirigent. Lange habe ich die Ouvertüre und die Symphonie von Beethoven nicht so lebendig und geistvoll in der Freiheit des Zeitmaßes, so packend in den dynamischen Steigerungen ausführen hören. — Auch in dem Konzert, das Felix Mottl in der Philharmonie dirigierte, konnte man wieder seine helle Freude haben an der Großzügigkeit, der echt männlichen Kraft, mit der alles von diesem Meister des Taktstockes auf- und angefaßt wurde. Beethovens Pastoralsymphonie, Wagners „Faust“-Ouvertüre und Liszts „Tasso“ führte er diesmal vor. Franz von Vecsey (nicht mehr im Jäckchen, sondern im Frack, denn er ist den Jahren des Wunderknaben entwachsen) machte mit dem Vortrag des Beethovenschen Violinkonzertes einen höchst bedeutenden Eindruck; er ist zu einem reifen Künstler emporgewachsen, an dem der sinnige Ernst bei seiner Jugend merkwürdig auffällt. Nach dem Schluß entfesselte sich ein stürmischer Jubel — es war ein schöner Abend. — Beifall genug gab es auch, als Marcella Sembrich sich an ihrem Konzertabend in der Philharmonie auf dem Podium sehen ließ, und ebenso nach dem Schluß jeder Nummer. Was sie sang? Was man oft schon von ihr gehört hat: die Arie mit obligater Violine aus Mozarts „Il re pastore“, die Arie der Violetta aus Verdi's „Traviata“ und ein paar Lieder von Schubert, Schumann, Brahms und Richard Strauß. Wie sie sang? Gerade so, wie sie immer gesungen hat, technisch sehr fein und glatt, alles mit dem Ausdruck indifferenter, gewinnender Liebenswürdigkeit. Sie gewann das Publikum wirklich, das Blumenspenden aufs Podium schickte und jedesmal dacapo rief. Als Extragabe wurde die Susannen-Arie gesungen, wozu das Notenmaterial schon vor Beginn des Konzertes auf die Pulte gelegt war, denn diese Extragabe von Marcella Sembrich ist nun einmal üblich, wie der ausverkaufte Saal. E. E. Taubert

Seit einiger Zeit wird eifrigst versucht, den 1906 im Alter von 62 Jahren verstorbenen Königsberger Komponisten Constanz Berneker als ein zu seinen Lebzeiten verkanntes Genie hinzustellen und seinen Werken Beachtung zu verschaffen. Dieser Berneker-Propaganda diente auch das Konzert des jetzt von Fritz Krüger verständnisvoll geleiteten Mengeweinschen Oratorien-Vereins in der Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Zur Aufführung gelangten geistliche Chorwerke Bernekers, aber ich bezweifle, daß der Zweck dieser Veranstaltung erreicht worden ist; es wäre meiner Meinung nach besser gewesen, wenn zwischen anderen Werken nur Einiges von Berneker auf dem Programm erschienen wäre. Um es ganz zu füllen, reicht seine Begabung nicht aus. Er ist durchaus kein Genie, sondern ein tüchtiger, solider Musiker, der viel gelernt hat, polyphon zu schreiben versteht und vor allem Bach, Brahms, Richard Wagner und auch Mendelssohn gut kennt und sie gewandt als Muster zu nehmen weiß. Was er bietet, ist immer gutklingende und anständige Musik, aber die eines Epigonen; er neigt zu großer Breite und liebt unaufhörliche Wiederholungen, ohne rechte Steigerungen zu bringen. Nicht verständlich ist mir auch, wie seine Freunde ihm harmonische Kühnheit nachrühmen können. Auch darin hat er keine neuen Pfade beschritten. Eröffnet wurde der Abend mit dem Introitus, der Ouvertüre und dem Zwischenspiel aus dem 1887 entstandenen Oratorium „Christi Himmelfahrt“. Der Introitus-Chor klang gut, ohne Besonderes zu bieten. Die Ouvertüre war in der Hauptsache eine Fuge, wie sie wohl jeder auf einer Hochschule gewesene Tonkünstler schreibt. Voll feiner Klangwirkungen und inniger Melodik war das Zwischenspiel, allein ohne Wagners „Parsifal“, speziell den Karfreitagszauber, wäre es kaum entstanden. „Der 46. Psalm“, in dem ich an der feinen und tonschönen Orgelbegleitung besondere Freude hatte, zeigt unverkennbar Mendelssohnschen Einfluß; darum möchte ich denen zustimmen, die ihn für ein Jugendwerk Bernekers halten, während andere ihn 1894 entstanden sein lassen. Tiefe Religiosität erfüllt diesen Psalm, der in seinem vorletzten Vers sogar manches nicht Alltägliche bietet und zur Aufführung wohl empfohlen werden darf. Dies gilt auch von der großen Passionskantate „Christus, der ist mein Leben“, die namentlich in ihrem zweiten Teil reich an Schönheiten ist. Leider sind die ziemlich zahlreich eingeflochtenen Choräle zu schablonenhaft. Schwach ist die Altarie, da sie zu wenig Abwechselung bringt. Dagegen ist die Sopranarie recht stimmungsvoll, ebenso auch die beiden durch edle Melodik ausgezeichneten Baritonarien; die zweite ist mit einem Frauenterzett ganz originell verknüpft, nur weist dieses leider gar zu sehr auf „Lohengrin“ hin. Von den „Meistersingern“ stark beeinflußt ist der in eine große Fuge auslaufende Chor „Sterben wir mit“. Vollständig nachgebildet dem Chor aus dem Brahmsschen Requiem „Denn alles Fleisch“ ist der Chor „Und keiner lebt in ihm selber“. Am wertvollsten und schönsten, geradezu ergreifend erschienen mir die Chöre „Selig sind die Toten“ und „Darum freuet sich mein Herz“, in letzterem besonders die zweite Hälfte. Daß die Wirkung eine nachhaltigere und tiefere gewesen wäre, wenn die Chorleistungen noch mehr befriedigt hätten, bezweifle ich; störend wirkten freilich mitunter die Schwäche des Alts und der unedle Klang der Tenöre. Um die Soli machten sich Maria Knüpfer-Egli, Hertha Dehmlow und Johannes Bischoff ver-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

dient. Ausgezeichnet spielte Walter Fischer die Orgel, wacker hielt sich das Blüthner-Orchester. — An zwei Abenden konzertierte wieder einmal das tüchtige, freilich nichts Außergewöhnliches bietende Zimmer-Streichquartett aus Brüssel, bestehend aus den Herren Albert Zimmer, Georges Ryken, Louis Baroen und Emile Doehaerd. Am besten liegen ihnen Werke, in denen es vor allem auf klare Ausarbeitung, weniger auf Klangschönheit ankommt, wie z. B. Beethovens a-moll und Brahms' c-moll. Ein Irrtum von ihnen war es, wenn sie glaubten, dem Berliner Publikum die erste Aufführung von dem interessanten, auf einem Hauptthema aufgebauten Quartett op. 45 von d'Indy zu bieten. Das Brüsseler Streichquartett hat dieses Quartett schon im Dezember 1902 hier gespielt. Franz Schörg und Genossen konzertierten hier übrigens fast zu gleicher Zeit mit dem Zimmer-Quartett; ihren zahlreichen Großtaten reihten sie diesmal eine neue an, eine wahrhaft ideale Wiedergabe des Dvořák'schen sogen. „Amerikanischen Quartetts" in F-dur. — Begeistert hat mich auch wieder das Sevčik-Quartett, das jetzt dem „Böhmischen Quartett" schon mehr als ebenbürtig ist; herrlich wurde Dvořák's Terzett op. 74 für zwei Violinen und Bratsche von ihnen gespielt, vollendet das Quintett von César Franck mit dem ausgezeichneten Amsterdamer Pianisten Johann de Veer. — Kammermusik bot neben mit verblüffender Technik gespielten Virtuosenstücken der Geiger Carl Flesch; er hob die Sonate op. 67 von Julius Röntgen aus der Taufe, der selbst den Klavierpart ungemein temperamentvoll und dabei doch höchst feinsinnig ausführte. So wertvoll wie dessen E-dur Sonate op. 40 erschien mir dieses neue Werk freilich nicht ganz, wenigstens nicht in den beiden ersten Sätzen, obwohl auch sie sehr viele Schönheiten enthalten; ganz prächtig aber sind das rhythmisch sehr gelungene Scherzo und das schwungvolle Finale. Auf jeden Fall ist diese Sonate eine Bereicherung der Literatur. Julius Röntgen hatte dann noch einen Riesenerfolg mit altholländischen Bauernliedern und Kontertänzen, die er selbst famos für Klavier gesetzt hat (op. 51). — Auch Joseph M. van Veen bot Kammermusik, nämlich die e-moll Sonate seines trefflichen Begleiters Max Laurischkus, eine Umarbeitung des früher als Phantasie-Sonate bekannt gewordenen Werkes, dessen beste Sätze auch heute noch das melodische Andante und das Scherzo sind, während in dem gar zu langatmigen ersten Satze und in dem Finale noch manches Unreife stehen geblieben ist. Van Veen, der als Solist bei weitem nicht so viel leistet wie als Kammermusikspieler, spielte u. a. noch Corelli's „Folies d'Espagne" in eigener, doch kaum nötiger Bearbeitung und Sinding's prächtiges zweites Violinkonzert, das merkwürdigerweise zugunsten des ersten vernachlässigt wird. — Verfrüht war das Auftreten des 19jährigen begabten, aber zu aufgeregten Geigers Miguel Nicastro, wenigstens im anspruchsvollen Rahmen eines eigenen Konzerts mit dem Philharmonischen Orchester. — Mit dem Blüthner-Orchester konzertierte der solide Geiger und tüchtige Musiker Wladislaw Waghalter, ohne indessen in den Konzerten von Gernsheim, Viotti (a-moll) und Brahms mehr als eine Durchschnittsleistung zu bieten. W. Altmann

Überwiegend im Zeichen von „Sturm und Drang" stand das dritte Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde, in dem unter Oskar Frieds temperamentvoller Leitung vier Werke zum ersten Male in Berlin erklangen. Die Jugend hatte das Wort: kein Wunder, daß die Stimmung zwischen den Gegensätzen des Himmelsstürmerischen und des Düster-Verzweifelten, zwischen den Extremen Berge versetzenden Glaubens und Hoffens und trostloser Resignation sprunghaft wechselte, daß überschäumende, der weisen Kunst der Beschränkung noch nicht mächtige Jugendkraft sich zuweilen nach Herzenslust austobte, daß diese Temperamentsausbrüche verschiedentlich aber doch mehr eine Verheißung, als eine Erfüllung bedeuteten. Als Probe eines starken Talents ist unzweifelhaft die „Symphonische Phantasie", op. 7, für großes Orchester, Tenorsolo und Orgel von Volkmar Andreae anzusehen. Neben viel Unvergorenem und Angelerntem finden sich deutliche Spuren kraftvoller Eigenart in diesem Werke; von einem warmen Hauch ehrlicher Begeisterung durchweht, stellt es ein schönes Versprechen für die Zukunft dar. Auch die Symphonie cis-moll von Wladimir Metzl ist eine solche Talentprobe, trotz aller Anlehnung an Wagner und Tschaikowsky und trotz der noch vorherrschenden Freude am technischen Detail. Jugendliche Weitschweifigkeit und Redseligkeit beeinträchtigen freilich die Gesamtwirkung; verstände der Komponist klarer zu disponieren, straffer zusammenzufassen, brächte er es vor allem über sich, wirklich nur das Notwendige zu sagen, so wäre der Eindruck ein viel befriedigenderer, und das Werk besäße etwas, an dem es ihm hauptsächlich noch mangelt: Plastik und Einheitlichkeit. Ein kecker Wurf ist das „Erntelied" für Männerchor und Orchester, op. 15, von Oskar Fried. Die eindringliche Bildkraft der Dehmelschen Verse mit ihrem anfangs dumpf-resignierten, mählich drohenden, schließlich in revolutionärem Schrei sich entladenden Refrain „Mahle, Mühle, mahle!" hat der Komponist mit sicherer Hand noch zu steigern gewußt, so daß dieses mitfortreißende Sturmlied aus den Kehlen eines 300 Stimmen starken Unisono-Männerchors seiner äußeren Wirkung unter allen Umständen sicher ist. Eine mehr innerliche Wirkung erzeugt der „Totenmarsch" für Männerchor, Baßsolo und Orchester von Siegmund v. Hausegger, in seiner edlen Haltung, klaren Gliederung und in seinem ergreifenden poetischen Stimmungsgehalt die reifste Gabe des Abends. — Das 17. Symphoniekonzert des Blüthner-Orchesters leitete Xaver Scharwenka. Auf dem Programm standen die Ouvertüre „Waldmeisters Brautfahrt" von Gernsheim, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan" und Beethovens „Siebente". Das Orchester hatte keinen glücklichen Tag (zumal die Bläser nicht), so daß der Dirigent Scharwenka keine besonderen Lorbeeren ernten konnte. Desto größer war die Freude, ihn wieder einmal als meisterhaften Interpreten seines famosen b-moll Klavierkonzerts begrüßen zu dürfen. Im 18. Symphoniekonzert stand Ferdinand Neisser am Pult. Außer der „Eroica", einer zartpoetischen Orchesterlegende „Zorahayda" von Svendsen und Liszts Es-dur Konzert (mit der rassigen Alice Ripper am Flügel) brachte der vortreffliche,

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

sympathische Dirigent eine eigene Komposition zur Uraufführung: eine Ouvertüre zu Kalidasa's „Urvasi", die ihn auch in tonsetzerischer Hinsicht als sicheren Beherrscher des Orchesters zeigt, ohne freilich eine besondere Eigenart zu offenbaren. Willy Renz

Der anfänglich sehr verschleierte Sopran von Henny Fuchs wurde im Verlaufe des Konzerts freier. Die noch jugendliche Stimme dürfte sich durch fleißiges Studium mehr entwickeln. Besser waren die Darbietungen des Violinisten Felix Meyer trotz starker Tempoüberhastungen und Verschleppungen. — Die Pianistin Hedwig von Andrásffy spielt mit annehmbarer Geläufigkeit, aber nach Individualität forschte ich vergeblich. Phrasierung ist ihr offenbar unbekannt, das Spiel klingt durchschnittlich phonolahaft, in den Stärkegraden ist sehr wenig Abwechselung. — Der Charlottenburger Lehrer-Gesangverein legte unter seinem Dirigenten Leo Zellner wiederum Proben seiner ausgezeichneten Leistungsfähigkeit ab. Die Deutlichkeit der Textaussprache muß besonders hervorgehoben werden. Zur Erinnerung an Mendelssohns hundertjährigen Geburtstag gelangten mehrere seiner hübschen Männerchöre zum Vortrag, u. a. das selten gesungene „Türkische Schenkenlied". In der Rhapsodie für Alt-Solo und Chor von Brahms sang Agnes Fridrichowicz viel schöner als in ihren Solonummern. Zwar hat sie ihren großen Alt ganz in ihrer Gewalt, aber im Ausdruck ist sie entschieden zurückgegangen. Einige Schubertsche Lieder waren ganz verfehlt und stellten dem Geschmack der Sängerin nicht gerade ein glänzendes Zeugnis aus. Immerhin waren ihre Vorträge erfreulicher als die des Baßbaritonisten Otto Werth, die doch zu wenig über das Notwendigste herausragen, um interessieren zu können. An Stelle der erkrankten Pianistin Laura Titze-Krone spielte Bruno Hinze-Reinhold in sehr verständiger und gediegener Weise Kompositionen von Bach und Schumann.

Arthur Laser

Einen vorzüglichen Eindruck machte diesmal Alice Ripper, die sich erfreulicherweise wieder gefunden zu haben scheint. Ein wenig subtiler könnte man bei Kraftstellen (B-A-C-H- Phantasie von Bach-Liszt) das Pedal zwar handhaben, aber im übrigen vollbrachte die Pianistin, namentlich mit dem zumeist prachtvoll gelungenen „Carnaval", eine ganz hervorragende Leistung. — Das Hamburger Frauenquartett sang musikfreudig und frisch Stücke von Urspruch, Woyrsch, Wintzer, Spengel, Brahms und norwegische Volkslieder. Drei Gesänge von Fried vermochte es jedoch nicht zu bewältigen: die Intonationsschwankungen störten hier jeden Genuß. Nach dieser Richtung wäre überhaupt ein noch vorsichtigeres Ausfeilen zu empfehlen. Ilse Fromm spielte zwischendurch recht tüchtig eine Auswahl aus den Paganinivariationen, jedoch ohne zunächst Ansätze zu einer Persönlichkeit irgendwie erkennen zu lassen.

Alfred Schattmann

Max Pauer muß man jetzt unter die wenigen großen Klavierkünstler stellen, neben Männer wie d'Albert, Ansorge, Lamond. Er ist sicher nicht der temperamentvollste unter diesen, sicher aber der besonnenste und geschmacksicherste Spieler. Wie ihm auch technisch nichts mehr mißglücken zu können scheint, so bewahrt ihn eine selten geläuterte Urteilskraft vor Entgleisungen bei der geistigen Ausgestaltung seiner Aufgaben. An seinen zwei Klavierabenden bot der Künstler Außerordentliches in der schlichten, ungekünstelten Wiedergabe gerade älterer Musik. Werke, mit denen unsere Virtuosen nur langweilen konnten (wenn sie sie je spielten) taten tiefe Wirkungen in Pauers edler Wiedergabe: so Beethoven op. 14 No. 2, op. 10 No. 3, Brahms op. 10 und op. 76, eine Bachsche Partite und „Lieder ohne Worte" von Mendelssohn. — Tiefe und reine Kunst, technisch bis aufs letzte ausgefeilt, bot Wanda Landowska. Sie lebt in den Meistern des 18. Jahrhunderts und spielt sie — als einzige — auf dem Instrumente jener Zeit, dem Cembalo, dessen zarter, zitherähnlicher Ton etwas eigenartig Anheimelndes hat. Es bietet keinen gereinigten Kunstton — wie unser Flügel — sondern nur eine Anweisung auf einen Ton, mit unleugbar störenden Obertönen und Nebengeräuschen. Dem sinnlichen Klangreize muß man fast ganz entsagen. Wer dessen fähig ist, wird darin gerade einen Vorzug des Instrumentes erblicken, indem man so veranlaßt wird, die Komposition an sich tiefer zu erleben. — Viel Temperament, prächtiges Empfinden für den Rhythmus, eine herrliche Feintechnik besitzt Katherine Ruth Heymann, die an einem Abend mit dem Philharmonischen Orchester Mozarts d-moll Konzert so vortrug, daß man das Gefühl hatte: hier ist die Wiedergabe des Meisterwerkes würdig. Zum ersten Male erlebte ich, daß Orchester und Solist aus einem Empfinden heraus musizierten. César Franck's symphonische Dichtung „Les Djinns" interessierte wenigstens. — Sybella Clayton spielt zwar auch recht fertig, aber nicht kraftvoll genug, um als Solistin einem Orchester gegenüber zu bestehen. Dazu gehört mehr Verve. — Noch weniger befriedigte Jessie Munro, bei der selbst technisch vieles nicht recht in Ordnung war. Mir schien es, als ob sie nervös und abgelenkt spielte. — Gertrud Dauß hat eine schöne Stimme, die ich eher einen Alt als Mezzosopran nennen würde. Aber gesangtechnisch siehts übel bei ihr aus. Ich will reine, klare, sicher dastehende Töne und gesunde Vokale hören. Wo dergleichen nicht ist, danke ich für allen Vortrag, denn je eifriger er gebracht wird, um so schlimmer wird die Leistung. Richard Kursch, Felix Gutdeutsch und Willy Deckert spielten ein Trio von Gernsheim, etwas hart und kratzig im Ton der Geigen, aber belebt im Vortrage. Hermann Wetzel

Rose Koethe würde einen ersten Platz einnehmen, wenn sie singen könnte. Dafür bürgen der Ernst, mit dem sie an die Aufgabe geht, und das tiefe Empfinden, das in der Wiedergabe stets mitvibriert. Aber ihre schlechte, gequälte Tongebung zerstört jede einheitliche Wirkung. — Über eine wundervolle Technik dagegen verfügt Victor Heim. Die etwas flache Höhe verschlägt dabei nichts. Sein herrlicher konzentrierter Ton ist ein wahres Labsal bei soviel Pein des Winters. Ein schönes Temperament und frischer Schwung prädestinieren ihn zum Schumannsänger. — Emmy Knoche hat ausgezeichnete pianistische Qualitäten, die in einem weichen, klaren Ton gipfeln. Auch ihre Passagen

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sind sehr ausgeglichen, so daß die „Wandererphantasie“ technisch vorzüglich zur Geltung kam. Unvollkommenheiten im Vortrag wird die Zeit hoffentlich zum Verschwinden bringen. Weniger gut schneidet Richard Gloyen ab. Die Einförmigkeit seines Vortrags wird noch durch den unbelebten Ton verstärkt, so daß die musikalische Intelligenz des Sängers nicht zur Geltung kommen kann. — Sehr reizvoll trägt Elly Schmücker vor. Ihr Gebiet ist allerdings begrenzt; ihr liegen gefällige, selbst neckische Lieder am besten. Der Ton zersplittert häufig. Lilli von Roy-Höhnen spielt sehr sauber und nett und hat sicher viel gelernt. Vielleicht hätten andere Kompositionen als die Chopin's ihre Vortragsbegabung von einer vorteilhafteren Seite gezeigt. — Heinrich Pestalozzis Auftreten ist entschieden verfrüht. Zwar nimmt seine Gewissenhaftigkeit für ihn ein, aber solange er sich derart mit dem Elementarsten herumquälen muß und tonlich so unfertig ist, sollte er das Auftreten lassen. Richard Hähn

Bei Martha Schley (Sopranistin) läßt sich wohl ein schönes Material, aber kein ganzes Können konstatieren. Ihre schlechte Atmung stört sehr und trägt auch wohl zur Detonation bei. — Konzert des Männerchors ehemaliger Schüler des Königlichen Domchores. Dem Chor ist es wohl anzumerken, daß seine Mitglieder vom Singen etwas verstehen. Diese wichtige Tatsache und die mühevolle Arbeit des tüchtigen, auch kompositorisch begabten Chormeisters H. Stöckert zeitigen ein sehr befriedigendes Ergebnis. Doch müßten die Wirkungen im allgemeinen künstlerisch abgetönter sein. — Paula Weinbaum verfügt über ein selten schönes und echtes Altorgan, das sie vortrefflich zu handhaben versteht. Ein hoher Grad von Konzentration und Großzügigkeit in der Auffassung stempeln sie zu einer ganzen Künstlerin. Den Komponisten Hermann Durra, von dem die Sängerin drei Lieder aus dem Manuskripte vortrug, fehlt es zwar nicht an Talent, wohl aber an Herz. Daher gelingen ihm charakterisierende Lieder — wie „Das Moosweibchen“ — am besten. Mit Paula Weinbaum konzertierte der Geiger Alfred Wittenberg. Seine ersten Vorzüge sind: neben der glänzenden Technik ein herrlicher, edler Ton und eine Feinfühligkeit in allen rhythmischen und musikalischen Dingen. Das ist gewiß viel und genug, um ihn zu den Besten zu zählen. Doch muß auch leider der Mangel an innerem Temperament — er möchte gern in lebhaften Stücken darüber hinwegtäuschen — erwähnt werden. Viel Lob verdient die Begleitung von Dr. James Simon. — Laura Helbling-Lafont (Violine) und Hermann Lafont (Klavier). Die interessante Geigerin weist eine feste, treffliche Tonbehandlung und eine ausgezeichnete Treffsicherheit auf. Nur geht ihre Lebendigkeit mit ihr leicht durch, so daß manches verwischt herauskommt. Hermann Lafont ist im Technischen sehr weit vorgeschritten. Seine Art zu spielen ist weniger spezifisch pianistischer als „gesanglicher“ Natur; er geht selten ins einzelne. Vor allem aber muß gesagt werden, daß ihm die Gabe des Gestaltens fehlt; er ist zu unruhig und nervös, um ein Werk objektiv vermitteln zu können. Die Sonate von Vreuls, die Beide spielten, weist echt französische Merkmale auf: delikate Behendigkeit und eine vornehme, geistige Empfindsamkeit, die wie eine Art Exotik anmuten. — Elsa Laura von Wolzogen ist eine erfreuliche Erscheinung im eintönigen Konzertleben. Eine sehr musikalische Natur, nicht unbedeutende gesangliche Talente und Verve sind die besonderen Kennzeichen ihrer Kunst. Ihr Vollkommenstes gibt sie in den ausländischen Weisen. Arno Nadel

Lilla Bukowska verfügt über eine gut entwickelte Technik, was besonders in der Lisztscher. Rhapsodie No. 6, die sie mit Schwung vortrug, hervortrat, ihr Beethovenspiel läßt jedoch vorläufig noch viel zu wünschen übrig. In demselben Konzert ließ sich Willy Sonnen (Bariton) hören; seine Stimme ist in der Höhe ziemlich kräftig und klangvoll, in der Mittellage matt und in der Tiefe fast unbrauchbar. Er besitzt ein gutes Mienenspiel und vermag in der Oper sicher mehr zu leisten als im Konzertsaal. Drei Kompositionen, die ich zum ersten Male hörte — Schlummerlied (für Klavier) von Slijnsky und zwei Lieder von Urack —, hinterließen keinen besonderen Eindruck. — Edith Walton spielte Brahms ausgezeichnet, während der „Erlkönig“ (Schubert-Liszt) sehr oberflächlich klang. — Käthe Völkerling sollte auf ihre Aussprache der Vokale und ihren Vortrag mehr achten; an der Stimme lag es nicht, daß sie keinen Erfolg hatte. — Aurelia Cionca ist eine erfreuliche Erscheinung; ihr Klavierspiel berechtigt zu großen Hoffnungen.

Max Vogel

Will man dem Klavierspiel von Juliette Wihl gerecht werden, so muß man in erster Linie von ihrer Auffassung des Chopinstiles ausgehen. Hier kommen ihre Vorzüge am klarsten zur Geltung: gesunder musikalischer Sinn und ein starkes, impulsives Temperament, sowie eine eigenartig kapriziöse Grazie im Anschlag. Aber schon bei Chopin, namentlich bei seinen Etüden, wird Frl. Wihl durch ihre Impulsivität, vielleicht unwillkürlich, zu greller Dynamik verführt, der die feineren Nuancen nicht selten fehlen. Diese Fehler überwiegen bei ihrem Bach- und mehr noch bei ihrem Beethovenvortrag. Des Meisters d-moll Sonate (op. 31, No. 2) wurde stellenweise direkt entstellt. Aber gleichwohl kann man Frl. Wihl eine gewisse Individualität nicht absprechen, der nur noch ein gutes Maß straffster Selbstzucht fehlt. Vor allen Dingen sollte sie sich vor dem übermäßigen Pedalgebrauch hüten, diesem alterprobten Dilettantenmittelchen, unreine Technik zu verhüllen, das einer so ernst strebenden Künstlerin unwürdig ist.

Arthur Neisser

BRAUNSCHWEIG: Im zweiten Abonnementskonzert der Hofkapelle ersang sich A. Heinemann-Berlin großen Erfolg. Die Variationen über ein Thema von A. Hiller von Max Reger und Beethovens Achte waren die instrumentalen Säulen. — Im zweiten Abend des Vereins für Kammermusik gedachte man Mozarts durch sein Streichquartett (C-dur). — Von hiesigen Künstlern hatten die Pianistinnen Cl Adolph und E. Knoche, die Geigerin E. Grundner und die Sängerin E. Koldewey größeren äußeren Erfolg als Raoul v. Koczalski, der an vier Abenden vor ziemlich leerem Saale

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

spielte. — Im Konzert des Dürerbundes erwies sich H. Heger als gewandter Redner und tüchtiger Dirigent; er erläuterte Wesen und Form des Madrigals, führte darauf eine Reihe von Madrigalen mit seinem Verein für gemischten Chorgesang in mustergültiger Weise vor, verband sie durch kurze Instrumentalsätze derselben Zeit und umrahmte die Liebeslieder einheitlich durch Mendelssohns Melusinen- und Beethovens Leonoren-Ouvertüre (No. 3). Der Abend verlief vorzüglich. — Im fünften populären Konzert des Direktors Wegmann feierten der Geiger Efrem Zimbalist und Frau M. Wegmann außergewöhnliche Triumphe. — In den Konzertsälen herrschte reges Leben, die Qualität der Gaben blieb hinter der Quantität jedoch erheblich zurück. — Die Hofkapelle gedachte Mendelssohns, Spohrs und Haydns. Als Solisten traten auf: Frl. Aussenac (Zürich), Hofkonzertmeister Wünsch (hier), A. Heinemann und P. Reimers (Berlin). — Der großen Toten gedachte auch der Verein für Kammermusik. — Direktor Wegmann konnte in den letzten drei populären Konzerten mit Efrem Zimbalist, Moriz Rosenthal und dem Sevčik-Quartett volle Erfolge verzeichnen. Wichtig war ferner ein Konzert von A. Therig, das die Symphonie (d-moll) für Orgel und Orchester von A. Guilmant, sowie das Requiem (c-moll) von Cherubini zu erfolgreicher Aufführung brachte, endlich ein Liederabend von Hofopernsänger Spies und Hofkapellmeister Riedel. Unser Musikleben erlitt, wie die „Musik“ schon meldete, durch den plötzlichen Tod des Symphoniedirektors A. Schulz einen herben Verlust und gewann an Iwan Fröbe, dem Dirigenten der Tonhalle-Kapelle in Zürich, der das hiesige von Friedemann gegründete „Philharmonische Orchester“ übernahm, eine vielversprechende Kraft. Ernst Stier

BREMEN: Panzners Romfahrt gab Anlaß, daß in der Philharmonie Max Schillings neben einer feinsinnigen, wenn auch etwas kühlen Wiedergabe von Schuberts h-moll einige eigene Tonstücke zu Gehör brachte. Von den Instrumentalwerken: den Vorspielen zum dritten Aufzuge des „Pfeifertag“ und zum zweiten des „Moloch“ fand besonders das letztere, hier noch neue infolge seiner schlichten, kernigen Haltung eine sehr warme Aufnahme. Noch weit interessanter ist die reiche Orchesterillustration zu den vier seltsamen, aber geistvollen „Glockenliedern“ Carl Spittelers, von denen das zweite, „Die Nachzügler“, und noch mehr das dritte, „Ein Bildchen“, durch ihren drastischen Humor ungewöhnlichen, wohlverdienten Beifall hervorriefen. Der nicht gerade dankbaren Aufgabe, die der gesangliche Teil dieser etwas bedenklichen Gattung stellt, wurde die ausgezeichnete Vortragskunst von Ludwig Heß in vorzüglicher Weise gerecht. — Das neue Jahr bescherte uns ebenfalls unter Leitung des Verfassers die Uraufführung einer neuen Tondichtung Paul Scheinpflugs, die den etwas sonderbaren Titel trägt: „Ouvertüre zu einem Lustspiel von Shakespeare“. Das überaus geistreiche, von kecker Laune erfüllte Werk, dem die Benutzung einer altenglischen Melodie ein etwas archaistisches Gepräge gibt, hatte starken Erfolg und bedeutet dem „Frühling“ gegenüber jedenfalls einen großen Fortschritt. Panzner brachte am selben Abend eine wahrhaft glänzende Wiedergabe des Straußschen „Don Juan“, sowie die mehr kunstreiche als packende c-moll Symphonie Glazounow's. Die jugendliche Pianistin Elisabeth Bokemeyer bewies in dem Vortrage des Lisztschen Es-dur Konzertes ein Können und eine Begabung, die zu hohen Erwartungen berechtigen dürften. — Nicht unerwähnt bleibe endlich ein interessanter Abend für zwei Klaviere, an dem Maria Gerdes-Rauter und Leo Kestenberg einer erst im Manuskript und noch nicht ganz vollständig vorliegenden — der Schlußsatz fehlte noch —, wertvollen Suite von Arno Nadel zu einer sehr günstigen Aufnahme verhalfen. Gustav Kißling

BRESLAU: Das neunte Abonnementskonzert des Orchestervereins brachte u. a. die Orchestervariationen op. 100 von Max Reger, die mit Interesse gehört, aber mit geteilten Empfindungen aufgenommen wurden. Eine Huldigung für Mendelssohn bildete dessen e-moll Konzert, das Herr Bandler aus Hamburg mit weichem, schönem Tone vortrug. Im zehnten Abonnementskonzert wurden als Neuheit die „Glockenlieder“ von Schillings geboten, feine, zarte Gebilde von vornehmer Prägung, deren Wirkung nur durch den Umstand beeinträchtigt wurde, daß die den Liedern zugrunde liegenden Gedichte von Karl Spitteler nicht ohne weiteres klar und verständlich sind. Walter Günther-Braun vom Breslauer Stadttheater sang die Glockenlieder mit einer für einen Theatertenor überraschenden Feinheit der Empfindung und des Ausdrucks. Dr. Dohrn holte sich neue Ehren durch eine espritvolle Wiedergabe des „Don Juan“ von Richard Strauß und der „Faustsymphonie“ von Liszt. Von dem zweiten Werke hatte nur der letzte Satz, der unter der Mitwirkung des trefflichen Spitzerschen Männergesangvereins von statten ging, größeren Erfolg. — Zwei Sängerinnen, Maria Freund und Leonore Wallner, boten in eigenen Liederabenden viel Schönes und Gutes. Max Auerbach war beiden ein ausgezeichneter Begleiter. — Johannes Messchaert gab hier einen Liederabend und zeigte, daß er in Liedern, die mit dezenter Empfindung, feiner Ausarbeitung und namentlich gewandter Sprachtechnik auskommen, noch immer seinen Mann stellt, daß er aber da nicht mehr alle Wünsche erfüllt, wo sich Dichter und Komponist zu der Höhe echter Leidenschaft erheben. Robert Kahn begleitete. — Das Breslauer Konservatoriums-Streichquartett führte die interessanten „Acht Kammergesänge“, deutsche, französische und italienische Melodieen aus früheren Jahrhunderten, für eine Singstimme, Streichquartett, Flöte und Klarinette (Bearbeitung von Waldemar v. Baußnern) auf. Franziska Hoffmann (hoher Sopran) hatte damit starken Erfolg. Das Quartett (Direktor Pieper) spielte in Gegenwart des Komponisten auch eine espritvolle Serenade D-dur op. 33 von Sinigaglia, die sich reichen Beifalls zu erfreuen hatte. — Der Lehrergesangverein (Leitung Max Krause) absolvierte in seinem diesjährigen Konzert mit dem alten Erfolge ein umfangreiches Programm mit Chören von Hegar, Schumann, Mendelssohn u. a. J. Schink

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

BRÜNN: Von bemerkenswerten Novitäten brachten der Musikverein (Frotzler) Strauß' „Heldenleben", die Philharmoniker (Veit) Regers Variationen über ein Thema von Hiller und Schillings' „Hexenlied" zur Aufführung. Anläßlich des Kaiserjubiläums bekam man in einem Musikvereinskonzerte Beethovens „Missa solemnis" zu hören. Von bemerkenswerten Solisten kamen: Burmester, Huberman, Grünfeld, Godowsky, Paul Schmedes und Helene Staegemann. Der tschechische Philharmonische Verein verhalf, wie uns ein Gewährsmann mitteilte, Dvořáks „Die heilige Ludmilla" zu einer tadellosen Wiedergabe. S. Ehrenstein

BRÜSSEL: Über dem zweiten Konzert Ysaye waltete ein guter Stern. Brahms' Dritte, Händels Concerto grosso No. 6 mit Ysaye als dirigierendem Konzertmeister — wie in früheren Zeiten —, Bachs Concerto für Piano, Flöte und Geige, d'Indy's Variationen „Istar" und eine neue pikante Ouvertüre von Sinigaglia — alles wurde vortrefflich gespielt. Das Schumannsche Klavierkonzert fand in Harold Bauer einen intelligenten und virtuosen Interpreten. — Einen weniger günstigen Eindruck hinterließ das zweite Konzert Durant, das Mozart gewidmet war. Die erste Symphonie (im Alter von acht Jahren geschrieben) und sein Schwanengesang, das herrliche Requiem, waren die Eckpfeiler. Für das Requiem gehören ein guter Chor und ein gutes Soloquartett — beide standen Durant in nur mittelmäßiger Weise zur Verfügung. Das Publikum und leider auch ein Teil der Presse schiebt die Schuld dem langweiligen Mozart in die Schuhe(!). Dazwischen sang eine tremolierende, ihre Stimme forcierende Sängerin eine Arie aus „Idomeneo". Doch einen Lichtblick gab es: die Sinfonia concertante für Violine und Bratsche, von den Herren Capet (Paris) und van Hout (Brüssel) vollendet gespielt. Da taute das Publikum auf und fand Mozart „schön". — Im dritten Konzert Ysaye gingen die Wogen der Begeisterung hoch: Thibaud und Casals spielten Brahms' Doppelkonzert und mit Cortot Beethovens Tripelkonzert. Casals aber bleibt doch der Größte von den dreien. Das Orchester unter Ysaye spielte Mendelssohns „Heimkehr aus der Fremde", Fragmente aus „Psyché" von Franck, das „Waldweben" und die Ouvertüre zum „Fliegenden Holländer". — Das vierte Konzert dirigierte der hochtalentierte A. Birnbaum, der aber in der Wahl seiner Stücke nicht besonders glücklich war: Tschaikowsky's „Fünfte" ist doch recht langstielig, und auch Smetana's „Moldau" ist nichts mehr und nichts weniger als wohlklingende Musik. Die eigentlichen Effektnummern waren die Ouvertüren zu „Ruy Blas" und „Tannhäuser". Großen Jubel erregte das virtuose, temperamentvolle Spiel Pugno's (Konzert von Mozart No. 23 und Saint-Saëns No. 4). — Dupuis stellte im zweiten Concert populaire den jungen, außergewöhnlich begabten Geiger Zimbalist (Konzert von Beethoven und Sonate von Bach) vor. An Orchestersachen bot er „Aus Italien" von Strauß, das ziemlich kühl aufgenommen wurde, eine symphonische Dichtung „Der Wald" von A. Dupont, einem begabten Dilettanten, und, in Erinnerung an den verstorbenen Gevaert, dessen „Spanische Phantasie", ein brillantes, gutklingendes Werk. — Eine neue Bachgesellschaft (Zimmer) gab mit bestem Erfolg ihr erstes Konzert: Suite in D für zwei Hoboen, drei Trompeten, Pauken und Streicher, das Konzert für 2 Violinen (Crickboom und Lambert), Sonate für Violine, Flöte und Klavier und die schwierige „Hochzeitskantate", ausgezeichnet gesungen von Frau Noordewier-Reddingius. — Der holländische a cappella-Chor (Anton Averkamp) veranstaltete ein gutbesuchtes Konzert und zeigte sich in Chöre von Sweelinck, Lotti, Bach usw. als bestens geschulte Vereinigung. Die hiesige sympathische Sängerin Crommelin steuerte in beifälliger Weise Arien von Bach, Händel und Haydn, sowie einige moderne Lieder bei. — Das erste Konservatoriums-Konzert unter Edgar Tinel (dem Nachfolger Gevaert's) zeigte diesen als intelligenten, energischen Dirigenten. Außer Beethovens „Eroica" waren nur Werke Gevaert's auf dem Programm: „Adieux à la mer", Arie aus „Quentin Durward" (Mlle. Croiza) und die Kantate „Van Artevelde".

Felix Welcker

CHEMNITZ: In dieser Saison gaben besonders die Konzerte der ersten Wochen einen reichen Ertrag. Im ersten Abonnementskonzert der Städtischen Kapelle hörten wir erstmalig H. Norens „Kaleidoskop". Ich begreife, daß dieses Werk bei seiner Uraufführung auf dem Tonkünstlerfest in Dresden Aufsehen erregte. Der Grundgedanke, durch das Hauptthema ausgesprochen, ist erhaben einfach und doch inhaltsschwer, seine Durchführung in der Kontrapunktik und Orchestrierung vollendet. Anspruchsloser gab sich die andere Neuheit, die „Romantische Ouvertüre" von L. Thuille. Dort ein starkes, hier ein feines, liebenswürdiges Talent ohne besondere markante Züge. Die Solistin, I. Illyna von der Hofoper in Petersburg, vermochte einen tieferen Eindruck nicht zu machen. — Tags zuvor spielte das Bachmann-Trio aus Dresden ein anderes bedeutsames Werk Norens, das Trio d-moll op. 28. Dieses Kammermusikwerk nimmt in der neuesten Literatur einen hohen Rang ein. Wie das „Kaleidoskop" von der Städtischen Kapelle unter Pohle's Leitung, so wurde das Trio von den Dresdener Herren W. Bachmann (Klavier), R. Bärtich (Violine) und A. Stenz (Cello) vorzüglich interpretiert. Zu der schweren Kost paßte als Vorspeise gut Beethovens Jugendwerk: das Trio c-moll op. 1, No. III. — Eine andere Novität für Kammermusik bot das Quartett des Leipziger Gewandhauses: ein Streichquartett G-dur von Ernst Toch. Dieser junge Wiener Tonkünstler ist ein rechter Jünger der Wiener Großen, vor allem Schuberts und Brahms', kein Grübler und Rechenkünstler, sondern ein Vollblutmusiker, natürlich, frisch uud gesund. Eingerahmt wurde das neue Quartett von Beethovens allbekanntem Opus 18 und Schuberts Quintett op. 163. Das Leipziger Quarttett, bestehend aus den Herren Wollgand, Wolschke, Hermann, Klengel und ergänzt durch Wünsche, stellte sich als beachtenswerte Künstlervereinigung vor. — Im dritten Symphoniekonzert folgte der Symphonie A-dur von Beethoven als Neuheit die Serenade op. 14 von Bernhard Sekles. Sie interessiert durch Farbenfrische, echt nationale, rassige

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Momente, durch virtuose Behandlung der Instrumente. Es mangelt ihr aber die straffe Logik und Konzentration. — Im vierten Symphoniekonzert spielte die Städtische Kapelle zum ersten Male die Ouvertüre zu „Kleopatra" von A. Enna. In der ersten Hälfte an die Skandinavier um Gade erinnernd, zeigt das Werk in der zweiten den Einfluß Wagners auf den Jungdänen. Nach dem Ende verflacht freilich die Musik. — Rechte Feiertagsstimmung schuf im ersten Abonnementskonzert (Serie II) der Städtischen Kapelle Julia Culp. Die „Klage der Arianna" von Monteverdi, Lieder von Strauß sang sie schlechthin vollendet. Eine vollwertige Gegenleistung bot die Kapelle mit der ergreifenden Wiedergabe der Symphonie No. 6 (Pathétique) von Tschaikowsky und der Ouvertüre zu „Euryanthe". — Die edle Schwärmerei und Innigkeit des romantischen Konzertes g-moll für Viola und Orchester von H. Sitt sang im sechsten Symphoniekonzert unter dem Bogen des Konzertmeisters Schreiber voll sich aus. Fräulein Zimmermann aus Berlin (Klavier) kam in der „Wanderer-Phantasie" von Schubert und in Klaviersätzen von Chopin über das Technische nicht weit hinaus. — Von Chorwerken brachte der Bürgergesangverein (Leitung: Kantor Winkler) mit M. Oberdörfer-Leipzig und M. Loose-Chemnitz „Frithjof" von Bruch, der „Orpheus" (Musiklehrer Richter), „Unter der Linde" von W. Floderer, der Lehrergesangverein (Prof. Pohle) mit hervorragendem Gelingen „Meine Göttin" von Berger, „Der alte Soldat" von Cornelius und neue Lieder von Reger, Buck, Kremser, Göpfart, Schwartz, der Musikverein (Kantor Winkler) Haydns „Jahreszeiten" mit Cahnbley-Hinken (Sopran), Nietan (Tenor) und Kase (Bariton), der Luther-Kirchenchor (Kantor Trägner) Motetten von Bach und Brahms, die Singakademie und der Markus-Kirchenchor (Kantor Meinel) „Elias" von Mendelssohn, der Petrichor (Kantor Bemmann) „Begräbnisgesang" von Brahms und „Selig aus Gnade" von A. Becker. — Eva Lißmann-Hamburg erwies sich in einem Liederabend als gutbegabte Sängerin. R. Oehmichen

DESSAU: Bei weitem regeres Leben als in der Oper entfaltete sich in den bisherigen Konzerten. Unter den Symphonikern kamen Beethoven, Schumann und Bruckner zu Worte. Als Neuheiten erschienen Bruckners dritte Symphonie und Pfitzners Ouvertüre zu Kleists „Käthchen von Heilbronn". Solistisch betätigten sich die Pianisten Josef Pembaur (Leipzig) und August Schmid-Lindner (München). — Bei den Kammermusikabenden interessierte besonders die Erstaufführung von Franz Mikoreys neuem e-moll Klavierquintett, dem eine reiche, blühende Erfindung, reizvolle Klangschönheiten und der Ausdruck temperamentvollen Empfindens nachzurühmen sind. — Als künstlerisch bedeutungsvoll erwiesen sich zwei Kirchenkonzerte, in deren einem Hofkapellmeister Mikorey und in dem anderen Musikdirektor Urban je zwei Bachsche Kantaten boten. — Gelegentlich eines Wohltätigkeitskonzertes in der Johanniskirche erlebte Franz Mikoreys „Gebet" für Tenor- und Violinsolo, Soloquartett, Chor, Streichorchester und Harfen, ein formell und inhaltlich gleich gediegenes Werk, seine tief-eindrucksvolle Ur aufführung. — Erwähnt sei noch ein Konzert, in dem Erika Wedekind eine zahlreiche Zuhörerschaft zu begeistern verstand. Ernst Hamann

DORTMUND: Der Münchener Opernsänger Knote begeisterte in einem Krüger-Konzert die Hörer durch den überlegenen Vortrag von Wagnerschen Bruchstücken. Hüttners Orchester spielte in gesättigter Klangschönheit Liszt's „Préludes" und im dritten eigenen Solistenkonzert in genußreicher Klarheit die D-dur Symphonie von Brahms. Restlos schöpften Marteau und Hugo Becker die ernsten Schönheiten in Brahms' Doppelkonzert für Geige und Cello aus; ferner spielte jener noch eine Sonate von Biber, dieser eine solche von Marcello. Beide Künstler wurden sehr gefeiert. — Felix Woyrsch machte uns durch den Musikverein mit seiner neuesten, ungemein düsteren c-moll Symphonie bekannt, und Karl Bleyle hatte mit seinem in Wohllaut getauchten, im letzten Satze, dem „Übermenschen", allerdings recht geräuschvollen „Lernt lachen" aus Nietzsches „Zarathustra" für Soli, Chor und Orchester einen großen Erfolg. Solistisch betätigten sich Frau Lasius und Tillmann Lizewsky. Heinrich Bülle

DRESDEN: Das fünfte Hoftheaterkonzert der Serie A brachte die erfolgreiche Uraufführung der „Variationen mit Fuge op. 97" von Wilhelm Berger, der uns bereits als Symphoniker strengen Stils vorteilhaft bekannt geworden war. Er bringt in seinem neuen Werke zwölf Variationen über ein wohlgegliedertes und melodisch reizvolles Thema, ordnet diese so, daß jede Gruppe von Variationen etwa dem Charakter eines Symphoniesatzes entspricht, und leitet durch ein klagendes, überaus eindringliches Rezitativ der Holzbläser sodann zu einer glänzend gearbeiteten Fuge über, die das Ganze zu einem pompösen Abschluß bringt. Klarheit des Aufbaues, reicher gedanklicher Inhalt und wirksame, im besten Sinne moderne, aber nicht lärmende Instrumentation sind die Hauptvorzüge dieses Werkes, das unter Adolf Hagens Leitung vortrefflich von der Hofkapelle gespielt wurde und dem Komponisten zwei stürmische Hervorrufe einbrachte, was für unser ziemlich zurückhaltendes Symphoniepublikum schon etwas ganz Außerordentliches ist. — Das fünfte Philharmonische Konzert vermittelte uns die Bekanntschaft mit Margarete Ober (Berlin), deren schöner, wohlgeschulter und echt dramatischer Mezzosopran die Hörer sofort gefangen nahm, und die mit der bekannten Fides-Arie „Ihr Baalspriester" einen sehr starken Eindruck erzielte, während der Liedervortrag geistige Durchdringung der Aufgabe und inneres Miterleben vermissen ließ. Instrumentalsolist war Sergei Rachmaninoff, der lediglich eigene Kompositionen spielte und sich mehr als Komponist wie als Pianist Lorbeeren erwarb. Sein Klavierkonzert c-moll ist ein höchst beachtenswertes Werk, das durch seine symphonische Schreibweise besticht und durch schöne Gedanken und feurigen Schwung erfreut. — Der Lehrergesangverein brachte in seinem Winterkonzert unter Leitung von Friedrich Brandes zunächst „Das Liebesmahl der Apostel" von Richard Wagner unter Mitwirkung des Römhildschen Kirchenchors vortrefflich zu Gehör und schloß den Abend mit einer Wiedergabe

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

des dramatischen Chorwerks „Die Schlacht“ von Franz Curti, neu bearbeitet von Brandes (Verlag von Josef Günther, Dresden). Diese für Männerchor, kleinen Baßchor, Tenorsolo und Orchester geschriebene Komposition des früh verstorbenen Dresdner Tonsetzers weist alle Vorzüge seines Schaffens auf, das ihm ja besonders in der Männerchorliteratur einen guten Namen verschafft hat: farbenprächtige Harmonik, einen großen Zug des Ganzen, feine Tonmalerei und Sinn für eigenartige Klangeffekte, dazu einen Reichtum von Gedanken und außerordentliche rhythmische Lebendigkeit. Aber leider zerflattert die Komposition des bekannten Schillerschen Gedichtes dadurch allzusehr, daß der Tonsetzer die Episode „Grüße mein Lottchen, Freund“ viel zu breit und lyrisch-sentimental mit einem Tenorsolo ausmalt, während sie doch wie ein Traum im wilden Sturme des Ganzen vorüberhuschen müßte. Doch war die Gesamtwirkung sehr beträchtlich und brachte dem Werke einen lauten Erfolg ein. Das Tenorsolo sang Herr Pinks, dessen Stimme in der „Schlacht“ nicht recht durchdrang, der sich aber mit den Wagnerschen Liedern „Schmerzen“ und „Träume“ reichen Sonderbeifall erwarb. — Das Petri-Quartett ehrte durch einen genußreichen Mendelssohn-Abend das Andenken dieses Meisters in würdigster Weise. — Max Pauer und Frederic Lamond befestigten mit künstlerisch bedeutsamen Klavierabenden ihren alten Ruf. Von weiteren Solistenkonzerten seien die von Sergei Kussewitzky (Kontrabaß) und von Palma v. Paszthory (Violine) hervorgehoben, die sich als vorzügliche Geigerin erwies und in Paul Aron einen ausgezeichneten Partner hatte. F. A. Geißler

DUISBURG: Gesangverein (Dirigent Walter Josephson). Der erste Abend brachte nur Instrumentalmusik: Brandenburgisches Konzert von Bach; Beethovens Violinkonzert, von Manén in sehr fremdländischer Auffassung, aber mit wundervollem Ton gespielt; dritte Symphonie von Brahms. Im zweiten Konzert (Haydns „Jahreszeiten“) waren die Chöre äußerst klangfrisch; von den Solisten fiel neben van Eweyk, der glänzend sang, und Paul Reimers die einheimische Sopranistin Sophie Schmidt-Illing durch Wohlklang der Stimme und Anmut des Vortrages auf. Das dritte Konzert brachte nach Hermann Bischoffs E-dur Symphonie, die im Verhältnis zu ihrer Instrumentation und Länge nur allzu gedankenarm ist, Szenen aus dem dritten Akt der „Meistersinger“, wobei Hans Sachs und Walter Stolzing durch W. Fenten-Mannheim und A. Gröbke-Hannover sehr gut vertreten waren, während das Quintett durch die Unzulänglichkeit der Sopranistin Editha Held seine Wirkung einbüßte. — Die Symphoniekonzerte des städtischen Orchesters unter Ernst Schmidt brachten u. a. drei Neuheiten für Duisburg: Goldmarks Symphonie „Ländliche Hochzeit“, Tschaikowsky's „Nußknacker“-Suite und eine Suite für Streichorchester von Nielsen. Als Solisten wirkten mit der Pianist Bruno Quast, der vielversprechende jugendliche Geiger Hermann Seidel und der Bratschist Hartmann-Pauer. — Der Lehrergesangverein (Josephson) weihte den neuerbauten Konzertsaal des Turnvereins mit der Uraufführung von Arnold Mendelssohns „Pandora“ ein. Es ist ein bei allen modernen Mitteln ungemein frisches und packendes Werk für Orchester, Männerchor, Soli und verbindenden Text nach Goethes gleichnamiger Dichtung. Das wertvollste davon sind die wenigen Chöre; unter den Solisten ragten Else Widen und Hans Vaterhaus hervor. — Der „Duisburger General-Anzeiger“ veranstaltete zwei Künstlerkonzerte, in denen u. a. der Wiesbadener Cellist Oskar Brückner seine hervorragende Kunst bewies, Franceschina Prevosti die beaux restes ihrer Kehlfertigkeit zeigte und Francesco d'Andrade's Gesangskunst Beifallsstürme erzielte, nicht zu vergessen den eminenten Begleiter und Solisten Hubert Flohr aus Düsseldorf.
Ses

DÜSSELDORF: Das vierte Abonnementskonzert des Musikvereins leitete als Gast Hans Pfitzner. Zum Vortrage gelangten Ouvertüren und Bruchstücke aus den Opern des Dirigenten, sowie Schumanns C-dur Symphonie in temperamentvoller Wiedergabe. Den zweiten Teil des Programmes füllten die beiden letzten Akte aus Berlioz' „Des Heilands Kindheit“ aus, vorgeführt von Musikdirektor Georg Kramm, dem interimistischen Chormeister des Vereins bis zum Amtsantritte des nun gewonnenen neuen städtischen Musikdirektors Professor Panzner. Dann erschien am nächsten Abend Fritz Steinbach als gefeierter Dirigent. Die c-moll Symphonie von Brahms und das Meistersingervorspiel kamen zu hinreißend wirksamer, großzügigster Wiedergabe, und in Kabinettstücken von Mozart, Brahms, Schubert zeigte sich Steinbach auch als Meister orchestraler Kleinkunst. Am Bechstein feierte Busoni mit dem Lisztschen Es-dur Konzert und mit Präludium, Choral und Fuge von César Franck einen großen Triumph. — Der Gesangverein widmete sein zweites Konzert der Vorführung von Madrigalen aus dem 16. bis 18. Jahrhundert (unter Leitung von Walter La Porte). Richard Sahla aus Bückeburg spendete ältere Violinsoli in geschmackvoller Ausdeutung; Grete Bölling debutierte mit Gesängen aus Reimanns Liedersammlungen als vielversprechende, stimmbegabte Sopranistin. — Dann gab Anna Haasters-Zinkeisen einen weiteren Abonnementsabend mit Ludwig Heß und bot dabei als Seltenheit Webers große Sonate für Klavier op. 24 No. 1, ebenso Liszt in virtuoser, geschmackvoller Wiedergabe. — Die folgenden Trioabende von Otto Reibold (Violine), Flohr (Klavier), Ferdinand Anger (Cello) verliefen wieder glänzend. Unter anderen brachten sie das D-dur Trio von Wolf-Ferrari, eine Violinsuite von Goldmark, sowie bekanntere Trios von Schubert (B-dur), Schumann (d-moll) und Rubinstein (B-dur) in fesselnder Auffassung. — Ein Symphoniekonzert von Otto Reibold bescherte als Neuheit die f-moll Symphonie von Graf Bolko von Hochberg, ein von Schumannschem Geist durchdrungenes, ansprechendes Werk, ferner d'Albert's zweites Klavierkonzert, gespielt von Hanna Krause. — Lilli Lehmann sang im Schauspielhause und wurde nach Gebühr enthusiastisch gefeiert; das Gürzenich-Quartett spendete dazu ein C-dur von Mozart in feinstilisierter Wiedergabe. — Peter Hansen gab einen zweiten Klavierabend. Er trug Liszts h-moll Sonate,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

sowie sämtliche 24 Chopinetüden, die Schumannsche C-dur Phantasie und Beethovens Appassionata vor und wies sich dabei aufs neue als genialer, rasch heranreifender Pianist aus.

A. Eccarius-Sieber

ELBERFELD: Was Max Schillings' musikalische Tragödie „Moloch", mit der uns das dritte Abonnementskonzert der Konzertgesellschaft bekannt machte, an dramatischem Gehalt für die Bühne zu wenig besitzt, das enthält sie für den Konzertsaal zu viel. In keinem seiner früheren Werke aber findet sich die Eigenart des Komponisten so allseitig und so reif entwickelt vor, wie im „Moloch". Am unmittelbarsten wirkten bei der hiesigen vorzüglichen Aufführung unter Leitung des Komponisten, um die sich in den Solopartieen Marga Burchardt, Luise Hövelmann-Tornauer, Ludwig Heß, Hermann Weil, Hans Vaterhaus verdient machten, der machtvolle Hymnus „Moloch ist König" und das schwungvolle Erntefest. Im Mittelpunkt des vierten Abonnementskonzertes stand die reife, vornehme Kunst Raoul Pugno's, der Schumanns a-moll Klavierkonzert, César Franck's „Variations symphoniques" und Chopin's Fis-dur Nocturne spielte. Der Chor bot Brahms' ergreifende Totenklage „Nänie", das Orchester Schumanns „Vierte" und Debussy's „Prélude à l'après-midi d'un faune" unter Dr. Hans Haym in vortrefflicher Ausführung. — Sehr Beachtenswertes brachte der intime Konzertabend des von Gerhart Peltzer geleiteten gemischten Chors, der durch die Liederspenden von Tilly Cahnbley-Hinken und die Viola alta-Vorträge von Karl Paasch erhöhtes Interesse gewann.

Ferdinand Schemensky

ESSEN: Durch Karl Straube, der in einem Symphoniekonzert zu Gaste war, empfanden wir wieder einmal die wunderbare Größe der Orgelwerke eines Bach, Liszt und Reger, die unter seinen Händen eine auf der Orgel ungewohnte Lebenswärme gewinnen. — Jacques Thibaud aus Paris glänzte im Musikverein durch eine hervorragend klangschöne Wiedergabe des Zweiten Violinkonzerts von Bruch, versagte aber bei der Bachschen Chaconne, die er ohne Poesie spielt. Von den orchestralen Gaben unter Witte ist Beethovens Pastorale zu nennen. — Der Frauenchor wartete mit russischer Tonkunst auf und hatte sich dazu der Mitwirkung des vortrefflichen Russischen Trios versichert. — Eine stimmungsvolle Aufführung des Brahmsschen Requiems bot der Evangelische Kirchenchor unter Beckmann. — In unseren Konzertsälen hörte man während der letzten Wochen nur noch Mendelssohn, und von anderen Komponisten wurde keine Notiz mehr genommen. Das war zwar lieb gedacht, aber des Guten denn doch etwas zu viel, und so blieb die Übersättigung nicht aus. Der Musikverein feierte mit dem „Elias", der Frauenchor mit Werken, die seiner besonderen Eigenart entsprechen, unter der frischen Mitwirkung der Pianistin Paula Stebel. Der Evangelische Kirchenchor hingegen brachte den 42. Psalm und den Lobgesang. Das waren die hauptsächlichen Feiern; ihre ganze Folge zu berichten, darf ich mir wohl versagen.

Max Hehemann

FRANKFURT a. M.: Auch unser Cäcilienverein operiert jetzt mit Willem Mengelberg an der Spitze. Der neue Dirigent führte diese Sängerschar zum ersten Mal in einer Wiedergabe von Mendelssohns „Elias" und erzielte ebensowohl für den Tonschöpfer als für den konzertgebenden Verein einen glänzenden Erfolg. Das klang unter Mitwirkung guter Solisten (Johannes Messchaert, Elisabeth Boehm-van Endert, Georg Grosch-Dresden, Ilona Durigo-Budapest) und des trefflichen Orchesters so schön, so imposant und fesselnd, daß man des hiesigen alten Brauchs, bei geistlichen Oratorien nicht zu applaudieren, einmal ganz vergaß und munter Beifall klatschte. Der nämliche Kapellmeister erweckte im „Museum" für Schumanns „Rheinische Symphonie", deren romantische Reize er glücklich herauszuholen wußte, erneute warme Sympathie; verhältnismäßig kühl ließ diesmal Brahms' Klavierkonzert op. 15, von Willy Rehberg gespielt. Viel Anklang fand das vor Fastnacht fallende Museums-Sonntagskonzert, dessen Genüsse in Tanz- und Marschrhythmen, namentlich in dem so gewinnenden Dreivierteltakt, am Ohre vorüberzogen. Lieblich klangen da u. a. Brahms' „Liebeslieder"-Quartette mit herein. Im fünften Opernhauskonzert ergaben die Brahmssche zweite Symphonie und das Auftreten des brillanten Cellisten Pablo Casals die Hauptanziehungspunkte. Fände nur der Spieler für sein Instrument Belangreicheres, als Lalo's Konzert und allenfalls „Kol nidrei" von Bruch! Ein Kammermusik-Abend des Rebnerschen Streichquartetts, an dem sich auch der gediegene Pianist Prof. Engesser nach längerer Krankheit wieder hören ließ, eine Produktion des stets willkommenen Böhmischen Streichquartetts, ein Klavierabend von Alfred Hoehn und ein Auftreten von Hella Rentsch-Sauer als Liedersängerin bilden die noch erwähnenswerten Ereignisse der Berichtszeit.

Hans Pfeilschmidt

GENF: Das fünfte Abonnementskonzert wies an erster Stelle die Ouvertüre zu „Figaros Hochzeit", sowie das Konzert für zwei Klaviere von Mozart auf, letzteres fein vorgetragen von Clotilde Kleeberg und Bernhard Stavenhagen. Auch den Entr'acte aus den „Jumeaux de Bergame" von Jaques-Dalcroze, sowie „Till Eulenspiegels lustige Streiche" brachte das Orchester mit bestem Können zu Gehör. Im ersten Teil des Programmes spielte Frau Kleeberg Schumanns Klavierkonzert in a-moll und erntete reichen, wohlverdienten Beifall. Auf den Besuch des sechsten Konzerts hatte die Mitwirkung der Sängerin Gaëtane Vicq (Paris) und des Pianisten Max Behrens (hier) vorteilhaft eingewirkt. Zum Vortrag kamen die G-dur Symphonie von Haydn, die Arie der Susanne („Endlich naht sich die Stunde"), von Frau Vicq mit Innigkeit gesungen; darauf folgte das Klavierkonzert in h-moll von B. Stavenhagen, ausgezeichnet interpretiert von Herrn Behrens, der eine glänzende Technik bekundete. Der musikalische Inhalt des überaus beifällig aufgenommenen Konzerts wurde voll erschöpft und bereitete den Hörern einen großen Genuß. Die zweite Abteilung des Programms bildeten: „Prélude à l'après-midi d'un Faune" von C.

Digitized by Google
Original from 24
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Debussy, „Nuages“ und „Cœur solitaire“ für Gesang mit Orchesterbegleitung von A. Georges und Léon Moreau. Den Beschluß machte Berlioz' Ouverture „Carnaval romain“. Im siebenten Konzert lernten wir in Elsie Playfair eine hervorragende Violinistin kennen. Sie spielte Lalo's „Symphonie espagnole“ ganz vorzüglich. Das Orchester brachte „Taormina“ von Ernst Boehe, „L'apprenti sorcier“ von P. Dukas und zum Schluß die Ouvertüre zu „Fra Diavolo“ von Auber. Unter der kraftvollen Leitung Bernhard Stavenhagens gestalteten sich die verschiedenen orchestralen Vorträge äußerst lebendig. — Aus der Fülle der übrigen Veranstaltungen seien erwähnt zwei Konzerte der jungen Geigerin Lola Tesi. Um die Begleitung der verschiedenen guten Vorträge machte sich J. Aubert verdient. — Das Zürcher Tonhalle-Quartett spielte Beethovens Quartette in f-moll, op. 95, sowie Es-dur, op. 127. In der Sonate No. 1 in d-moll, op. 42, für Violine allein von Max Reger entwickelte W. De Boer seine Eigenschaften als feiner Interpret und glänzender Virtuose. Einen großen Erfolg erzielte der schöne Liederabend von Nina Faliero-Dalcroze. Das reichhaltige Programm, bestehend aus Chansons françaises vom 15. Jahrhundert bis zur neueren Zeit: Lully, Berlioz, Paladilhe, Fauré, Debussy und Dalcroze, wurde stürmisch applaudiert. Ferner nehmen die Quartettabende von Berber und die von Pollak mit anziehenden Programmen eine hervorragende Stellung in dem hiesigen Musikleben ein und finden viel Beifall. Prof. H. Kling

GRAZ: Die neuen Säle der Steiermärkischen Sparkasse, die ein lebensvoller Beethoven von Johannes Benk ziert, sind mit einem großen Doppelkonzert eingeweiht worden. Die Hauptweihe war Beethovens Neunte (Dirigent: Hans Rosensteiner), der u. a. Schumanns a-moll Konzert, von Max Pauer ins Gemüt hineingespielt, voranging. Ein Kammerabend brachte Beethoven, Mozart und Schubert, von den Lehrern des Steiermärkischen Musikvereins und Elsa Burger (Klavier) fein und getreu wiedergegeben. In die neuen Säle drang eine Flut von Konzertisten ein. — Von Chorkonzerten muß erwähnt werden die Aufführung des Requiem von Berlioz, die Chormeister Franz Weiß mit dem Grazer Männergesangverein und dem Singverein veranstaltete, eine Aufführung, die das seltsame Wesen Hector Berlioz', die Schatten und die Feuer seiner Seele recht lebendig malte. Ein Konzert des Deutschen Akademischen Gesangvereins unter dem Chormeister Julius v. Weis-Ostborn verdient wegen seines Programmes genannt zu werden, weil es mit künstlerischer Absicht das Studententum (Wehrhaftigkeit, Naturgefühl, Vaterlandsliebe) feierte. — Von den vielen Solisten waren die meisten Opernsänger, die Konzertsänger sein wollten. Rühmliche Ausnahmen davon sind Alexander Heinemann — ein echter Konzertsänger — und Karl Burrian — der überhaupt nicht zum Singen kam, da sich eine nationale Gegenströmung gegen den „Tschechen“ (einen der besten deutschen Wagnersänger) geltend machte. — Mehr als ortsgeschichtlich von Interesse ist eine Feier Adolf Jensens († 1879), die seine Freunde Wilhelm Kienzl, Adolf Wallnöfer und Heinrich Potpeschnigg demnächst veranstalten, um eine Gedenktafel an dem Hause anzubringen, das Jensen in Graz lange Jahre hindurch bewohnte. Dr. Ernst Decsey

HALLE a. S.: Der Totenfestwoche brachten die Robert Franz-Singakademie unter Otto Reubkes Leitung Mozarts Requiem und das Stadttheater unter Eduard Mörike Verdi's Requiem als musikalisches Opfer. — Der Stadtsingechor unter Karl Klanert beging das Jubiläum eines 100jährigen Bestehens durch ein Kirchenkonzert, das fast alle Meister geistlicher Musik auf dem Programm vereinigte und im Chorgesange das Beste auf Halleschem Boden brachte. Der mitwirkende Organist Bernhard Irrgang (Berlin) fesselte unter anderem durch den feinsinnigen Vortrag der Julius Reubkeschen Orgelsonate über den 94. Psalm. — Hans Winderstein brachte in einem Extrakonzert Beethovens achte und neunte Symphonie zur Aufführung, die in vielen Punkten als wohlgelungen zu bezeichnen war. Die mitwirkende Hallesche Singakademie (Willy Wurfschmidt) hielt sich angesichts der schwierigen Aufgabe recht brav. — Das dritte Philharmonische Konzert ließ gleich zwei Solisten zu Worte kommen: die gefeierte Altistin Ottilie Metzger-Froitzheim und den jugendlichen Cellisten Cola Lewin, der Volkmanns anspruchsvolles a-moll Konzert technisch ziemlich einwandsfrei bewältigte. — Eine große Enttäuschung bereitete Siegfried Wagner als Dirigent des dritten Konzerts der Orchester-Vereinigung mit Werken seines Vaters und seines Großvaters. Interessant war es, ihn als Komponisten kennen zu lernen, wenngleich die Bruchstücke aus seinen Opern nicht gerade schwer wiegen. — Auf höchst respektabler Höhe hielt sich das Winderstein-Orchester im vierten Philharmonischen Konzert bei der Interpretation von Adolf Sandbergers „Prolog zu Björnsons Riccio“, der ebenso klangschön und fein abgetönt zur Darstellung kam wie das „Siegfriedidyll“.—Teresa Carreño er spielte sich mit Mac Dowells d-moll Konzert, Cowens Konzertstück und Solostücken von Chopin lautesten Beifall. Schade, daß bei ihr die Tonpoetin der tastenbeherrschenden Virtuosin nicht ebenbürtig ist. — Einen recht freundlichen Erfolg hatte Else Cantor mit ihrer sympathischen, aber nicht großen Stimme an ihrem Liederabend. — Hoch schlugen die Wogen der Begeisterung im zweiten Konzert der Dessauer Hofkapelle unter Franz Mikorey. Die d-moll Symphonie Bruckners erfuhr eine ebenso großzügige wie feingegliederte Wiedergabe. Dasselbe Lob gilt auch Pfitzners Ouvertüre zum „Käthchen von Heilbronn“ und Strauß' „Tod und Verklärung.“ Der Komponist Mikorey ergeht sich aber in seinem Klavierkonzert, das seine Schwester Carola Lorey-Mikorey recht gut vortrug, in gesuchten Wendungen. — Das vierte Konzert der Orchestervereinigung brachte außer einer gefälligen Wiedergabe von Mozarts Es-dur Symphonie unter Eduard Mörikes Leitung Ernst von Possart als Rezitator von Schillings' Melodramen „Hexenlied“ und „Das Eleusische Fest“, die durch ihn vollendet gesprochen wurden. Die Bruchstücke aus dem „Pfeifertag“ und aus „Ingwelde“ fanden in der Konzertbeleuchtung eine nur achtungsvolle Aufnahme. Sie hätten um so

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

eher vom Programm abgesetzt werden können, als das fünfte Philharmonische Konzert von Hans Winderstein-Leipzig seit längerer Zeit einen Schillings-Abend mit fast gleichem Programm in Aussicht gestellt hatte unter Leitung des Komponisten. Beide Unternehmungen könnten ganz gut in einer Stadt von nahezu 180000 Einwohnern neben einander bestehen, ohne sich die Programme streitig zu machen. Hochinteressante Novitäten waren im besagten Schillings-Abend die „Glockenlieder" mit Ludwig Heß, die jubelnde Zustimmung fanden, und der Erntetanz aus „Moloch". — Der dritte Kammermusikabend der Herren A. Hilf, A. Wille, B. Unkenstein und G. Wille brachte außer Mendelssohns Es-dur Quartett als Novität das D-dur Quartett von Viteslaw Nowak, dessen Fuge und Largo misterioso einen tiefen Eindruck hinterließen. Weniger sagte mir der zweite Teil zu mit Ausnahme des am Schlusse wiederkehrenden Largo misterioso. Eine glänzende Aufführung erlebte dann Volkmanns b-moll Klaviertrio op. 5 mit Josef Pembaur als hervorragendem Kammermusikspieler. — Von den Solistenkonzerten verdienen an erster Stelle genannt zu werden die vier Klavierabende von Raoul von Koczalski. Ist sein Beethoven noch nicht vielsagend und bedeutend, so sind es umsomehr sein Chopin, Liszt und Schumann. Über seine eigenen 24 Préludes konnte ich mir nach einmaligem Hören kein abschließendes Urteil bilden. Wertvolles und Gesuchtes scheinen in bunter Folge abzuwechseln. — Der hiesige Pianist Karl Klanert spielte in einem eigenen Konzert Brahms' d-moll und Mozarts c-moll Konzert mit solider Technik und gesundem Empfinden, doch tonlich nicht immer befriedigend. Joan Manén scheint Beethoven und Bach erheblich näher zu kommen als sein verstorbener Landsmann Sarasate, wie der glänzende Vortrag von Beethovens Kreutzersonate und Bachs Chaconne hinreichend bewies. Leider war sein Begleiter J. Joachin Nin (Paris) etwas trocken und in alten Stücken von Couperin, Rameau und Duphly aufdringlich im Ton. — Staunen erregte der kleine Spanier Pepito Arriola, während Télémaque Lambrino nur Hochachtung erntete. — Leopold Demuth (Wien) wies den Besitz einer prachtvollen Stimme an nicht immer vollwertigen Liedern nach. — Das fünfte Konzert der Orchestervereinigung brachte Felix Mottl als Dirigenten der „Eroica" und Wagnerscher Opernfragmente. Ich hörte nur die Symphonie, deren Ausführung leider nicht den ganzen Mottl zeigte. — Die Singakademie (W. Wurfschmidt) brachte zum ersten Male in Halle Bachs „Johannes-Passion" mit löblichem Gelingen zur Aufführung. Martin Frey

HAMBURG: Arthur Nikisch hat im fünften Konzert das Opfer gebracht, die „Kaleidoskop"-Variationen Norens hier zur ersten Aufführung zu bringen. Er folgte damit dem Rufe jener, die stets nach Neuem rufen, sobald Nikisch ein Konzert ohne Novität gegeben hat, und die gleichzeitig jede Novität, die er oder ein anderer in Hamburg riskiert, verwerfen. Auch dies Opfer wurde ziemlich allgemein mißbilligend betrachtet. Man zollte der ausgezeichneten Wiedergabe des ungemein schwierigen und anspruchsvollen, umfangreichen Werkes wohl hochachtungsvolle Anerkennung, aber dem Werke selbst gegenüber blieb man recht kühl. Um so kräftiger schlugen die übrigen Orchesterwerke des Konzerts: die Euryanthen-Ouvertüre und Liszts „Les préludes" durch. Anton Witek spielte, etwas unbeteiligt vielleicht, aber mit prächtigem Ton, Mendelssohns Violinkonzert. — Die Sing-Akademie hat es wieder einmal zu einer Aufführung der „Schöpfung" gebracht. — Im neunten Philharmonischen Konzert, das von Hermann Abendroth aus Lübeck dirigiert wurde, fiel als Neuheit für Hamburg das Vorspiel zum dritten Akt von Schillings' „Moloch" ziemlich glatt durch. Solist des Abends war Pablo Casals, der zum ersten Mal in Hamburg auftrat und mit berechtigtem Enthusiasmus aufgenommen wurde.

Heinrich Chevalley

HANNOVER: Im vierten und fünften Abonnementskonzert der Königlichen Kapelle wurden unter Brucks Leitung folgende Orchesterwerke aufgeführt: Symphonie No. 4 von Beethoven, „Harold"-Symphonie von Berlioz, „Erntefest" aus Schillings' „Moloch", „Faust"-Ouvertüre von Wagner und eine nichtssagende Suite von Dubois. Die Wiedergabe aller Werke war eine den höchsten Ansprüchen gewachsene. Solisten dieser Konzerte waren Frau Schumann-Heink, die als Liedersängerin viel zu starke dramatische Akzente und äußerliche Effekte bevorzugt, und der ausgezeichnete Pianist Emil Sauer, der u. a. sein hübsch klingendes und gut gearbeitetes, aber nicht gerade tief angelegtes Klavierkonzert in e-moll spielte. — Das erste Konzert der Berliner Philharmoniker (Arthur Nikisch) bescherte uns nur alte, gute Bekannte in gewohnter prächtiger Ausstattung, nämlich Tschaikowsky's h-moll Symphonie sowie verschiedene Orchestersätze von Wagner. — Im übrigen tauchten in unserem Musikleben noch folgende bekanntere Namen auf: Bruno Hinze-Reinhold (Klavier), Teresita Carreño-Blois und Margarethe Eussert. Fast alle Privatkonzerte sind erschreckend leer. — Das wichtigste Ereignis der letzten Wochen war die örtliche Erstaufführung von Friedrich Kochs Oratorium „Von den Tageszeiten". Das Werk hinterläßt keinen ungetrübten Genuß. In den ersten drei Teilen überwuchert eine gesuchte, unnatürliche Deklamation und ebensolche Stimmungsmalerei. Erst im letzten Teile „Der Abend" findet der Komponist wahrere Töne; hier ist auch der musikalische Fluß bedeutend frischer und ursprünglicher. Das Werk fand durch die „Musikakademie" unter Leitung von Josef Frischen eine wohlvorbereitete Wiedergabe. Solisten waren Anna Kaempfert (Sopran), Maria Seret (Mezzo) und die Herren Kohmann (Tenor) und Heinemann (Baß). Der orchestrale Teil war bei unserem Königlichen Orchester bestens aufgehoben. — Das sechste Abonnementskonzert des Königlichen Orchesters war dem Andenken Mendelssohns gewidmet, von dem die „Schottische Symphonie", die „Ruy Blas"-Ouvertüre und verschiedene Lieder, von Julia Culp ausgezeichnet gesungen, zum Vortrag gelangten. — Im letzten Nikisch-Konzert (Berliner Philharmoniker) gab es als beachtens-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

werte Novität Debussy's eigenartig-schönes Stimmungsbild „Der Nachmittag eines Fauns".

L. Wuthmann

HEIDELBERG: Im sechsten Bachvereinskonzert bewunderten wir die geniale Gestaltungskraft Conrad Ansorges, der Brahms' d-moll Konzert und Schuberts „Wanderer-Phantasie" nachdichtete, ebenso das Orchester, das unter Philipp Wolfrums geistvoller Führung außerdem mit den beiden Episoden aus Lenaus „Faust" von Liszt und Schumanns „Genoveva"-Ouvertüre vertreten war. Das siebente war eine Feier für Händel und Haydn mit Frau Schrader und Herrn Schlatter als Gesangssolisten; Poppen bewährte sich im B-dur Konzert mit Orchester von Händel als tüchtiger Organist. Das achte Konzert bestritt Julia Culp mit seltener gehörten Liedern von Schubert, Loewe, Mendelssohn und Brahms, und entzückte die zirka 3000 Köpfe zählende Hörerschaft. Unvergleichlich schön begleitete Wolfrum am Flügel. Reges Interesse wurde im neunten Konzert der Barthschen Madrigalvereinigung entgegengebracht, die 15 Tonsätze (vier-, fünf- und sechsstimmig) aus dem 15. und 16. Jahrhundert vollendet wiedergab. — Zur dritten Kammermusikaufführung von Otto Seelig erschienen die aristokratischen „Brüsseler", deren Haydn-Feier ungeteilten Beifall erzeugte, zur vierten die temperamentvollen „Böhmen"; sie hatten Brahms' op. 51 No. 1, Smetanas Klaviertrio op. 15 und Beethovens op. 135 auf dem Programm. Seelig erwies sich als ebenbürtiger Partner am Flügel. — Ferner seien noch registriert der Klavierabend des feinsinnigen Bruno Hinze-Reinhold, der Hugo Wolf-Abend von Oskar Noë, der Lieder- und Duettenabend von Heinrich und Adrienne Nahm, das Konzert der „Musikalischen Gesellschaft", in dem Frau Dr. Lobstein-Wirz ein hochinteressantes Bild der „Entwickelung des deutschen weltlichen Liedes im 18. Jahrhundert" durch 24 Proben gab, und in dem auch das wenig bekannte Konzert in a-moll für Klavier (Wolfrum), Violine (Frl. Schunck), Flöte (Musikdirektor Wernicke) mit Streichorchester von J. S. Bach (Leitung: H. Poppen) gespielt wurde; schließlich ein in derselben Gesellschaft gehaltener instruktiver Vortrag des unternehmungsfreudigen Mannheimer Intendanten Dr. Hagemann über „Moderne Opernregie".

Karl August Krauß

KARLSRUHE: Aus der großen Zahl der Konzertveranstaltungen ragen die Abonnementskonzerte des Hoforchesters ganz besonders hervor. Die ersten drei brachten an größeren Orchesterwerken Liszts Faustsymphonie, die Brahmssche in c-moll, Strauß' „Don Juan" und als Novität zehn komplizierte und sehr frei gestaltete, harmonisch kühne und in grellen dynamischen Kontrasten sich bewegende Orchestervariationen von Enrico Bossi, die aber bei aller Anerkennung des kontrapunktischen und orchestertechnischen Könnens doch tiefergehendes Interesse nicht hervorzurufen vermochten. Hoch zu rühmen ist die Ausführung der Werke durch das Hoforchester, das in Dr. Georg Göhler einen geist- und temperamentvollen Führer besitzt, der in den bis jetzt geleiteten Konzerten wirklich bedeutende Eigenschaften als Konzertdirigent aufwies. Solisten waren Eugen d'Albert, der sein nicht eben bedeutendes Klavierkonzert op. 12 spielte, seine Gattin, die vier schönen und wertvollen Gesängen ihres Gemahls zu starker Wirkung verhalf, Helene Staegemann als vorzügliche Interpretin Brahmsscher Lieder, Agnes Leydhecker, deren dunkle, quellende Altstimme in der „Rhapsodie" von Brahms vortrefflich zur Geltung kam, ferner der Pianist Theodor Szánto, der mit entwickelter Technik, aber ohne Wärme und Großzügigkeit Liszts h-moll Sonate, drei direkt langweilige Stücke von Debussy und eigene Kompositionen virtuosen Genres spielte. — Der Bachverein brachte unter Max Brauers Leitung im elften Konzert zwei seltener gehörte kraftvolle Kantaten des Altmeisters: „Es ist nichts Gesundes an meinem Leibe", „Sei Lob und Ehr" und die harmonisch abgerundete, durch herrlichen Wohlklang ausgezeichnete Es-dur Litanei von Mozart in ebenso stilechter, als chorisch ausgeglichener und ausgiebiger und — besonders in der Litanei — dynamisch fein abgetönter Weise zum Vortrag. — Von den vielen Solistenkonzerten erwähnen wir noch einen interessanten Beethovenabend des Pianisten Lamond, das Auftreten des gefeierten Violinvirtuosen Huberman und den Kammermusikabend des Brüsseler Quartetts, das sich mit seinen Vorträgen als eine ganz hervorragende Vereinigung erwies. — Im vierten Konzert des Hoforchesters interessierten vornehmlich acht von Hofkapellmeister Dr. Göhler für den Konzertgebrauch eingerichtete Stücke aus der Musik, die Mozart in Paris zu dem im Jahre 1778 dort aufgeführten Ballet „Les petits riens" schrieb. Die reizenden, zum Teil feinste musikalische Filigranarbeit darstellenden Sätze, die mit einer rauschenden, festlichen Ouvertüre anheben, weiterhin graziöse Gavotten und süß schmachtende Andantes und Adagios aufweisen, durch eine ausdrucksvolle Pantomime und ein frisch dahinstürmendes Presto vervollständigt werden, sind durch herrliche Melodik, klanglichen Wohllaut und duftigste Instrumentation ausgezeichnet. Die trefflich abgetönte Wiedergabe erhöhte den Genuß. Eve Simony-Brüssel gab in drei mit allen nur erdenkbaren Fioriturenzutaten versehenen Arien von Grétry, Jommelli und Bellini hervorragende Beweise ihrer ganz phänomenalen Gesangsbegabung und Gesangskunst. Konzertmeister Rudolf Deman-Karlsruhe spielte das dankbare Wieniawskikonzert (d-moll) mit ausgezeichneter Finger- und Bogentechnik und fesselte durch den Schmelz und die Wärme seines eindringlichen Geigentons. — Das fünfte Konzert war dem Gedächtnis Mendelssohns gewidmet und brachte neben verschiedenen Ouvertüren als Hauptnummer die A-dur Symphonie in sehr guter Ausführung. Solistin war Stefi Geyer-Budapest, die mit dem musikalisch gesunden, technisch einwandfreien, hinsichtlich der geistigen Reife dagegen noch nicht auf voller Höhe stehenden Vortrag des e-moll Konzerts sich in die erste Reihe der Vertreterinnen ihres Instruments stellte. — Der Bachverein brachte unter Max Brauers ebenso energischer als zielbewußter und verständnisvoller Leitung im 13. Konzert Haydns „Schöpfung" in hoch zu rühmender Weise heraus. Die Aufführung,

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

die an Sicherheit und Schlagfertigkeit der Chöre, guter Vertretung der Solopartieen (Olga Klupp-Fischer, die Kammersänger Jadlowker und Büttner) nichts zu wünschen ließ, errang einen lebhaften künstlerischen Erfolg. Interessante Konzertabende boten ferner das „Russische Trio", Wilhelm Backhaus und Willy Burmester. Franz Zureich

KÖLN: Zu einer Mendelssohn-Feier gestaltete sich das achte Gürzenich-konzert, in dem Fritz Steinbach die Sommernachtstraum-Ouvertüre, die Schottische Symphonie, das Violinkonzert und das Finale des ersten Aktes aus der unvollendeten Oper „Loreley" aufs eindrucksvollste aufführte. In diesem Fragment sang Martha Leffler-Burckard von Wiesbaden, die zuvor die Konzertarie Werk 94 zu Gehör gebracht hatte, in trefflichem Stile die Leonore, während sich als Geigerin die erstaunlich ausgerüstete Kathleen Parlow glänzend einführte. — In der Musikalischen Gesellschaft konzentrierte sich unter den Darbietungen der letzten Wochen das bei weitem stärkste Interesse auf Céleste Chop-Groenevelt. Mit Liszt's Ungarischer Phantasie, der Sommernachtstraum-Phantasie und anderem schlug die ausgezeichnete, eigenartig fesselnde Künstlerin so bedingungslos durch, daß ihr enthusiastische Beifallsstürme dankten. Paul Hiller

KÖNIGSBERG: Ein Überblick über das Konzertleben in der ersten Hälfte dieser Saison ergibt allerhand erfreuliche Errungenschaften für Königsberg. Max Brode arbeitete in seinen Symphoniekonzerten an der Erweiterung des musikalischen Horizonts durch die Einführung von Vergessenem und von Neuem: aus seinen Programmen gehören hierher Spohrs erstes Violinkonzert (gespielt von Huberman), „Tod und Verklärung" von Strauß, Liszts „Tasso" und Bruckners Achte. Auch Monteverdi's „Klage der Arianna" wurde von Julia Culp in einem dieser Konzerte gesungen. — Das Ernst Wendel-Quartett machte mit Stücken von Sinigaglia bekannt, die hier abgelehnt wurden, und frischte das formfeine d-moll Quartett von Cherubini auf. — Auch die Musikalische Akademie (Robert Schwalm) führte einen Cherubini: die Totenmesse in c-moll auf, doch nicht zu voller Befriedigung. Ein neues Requiem von Otto Fiebach wird uns als fleißig gearbeitet, doch nicht recht glücklich in der Vereinigung archaisierender und moderner Elemente charakterisiert. — Die Namen unserer wichtigsten Gäste: der Barthschen Madrigal-Vereinigung, des Trios Schumann-Halir-Dechert, der Gesangskünstler Robert Kothe, Hertha Dehmlow, Elena Gerhardt, der Geigerin Kathleen Parlow und des Klavierspielers Ignaz Friedman sind den Lesern der „Musik" hinlänglich bekannt, um ihnen einen Begriff von der hiesigen musikalischen Einfuhr zu geben. Als sympathisches junges Talent wurde überdies die Sängerin Erna Cornill begrüßt. Auch im neuen Jahre erwarb sich Max Brode ein Verdienst durch die Einführung der „Italienischen Serenade" von Hugo Wolf in seinem vierten Symphoniekonzert. Der Rest des Abends war vorwiegend Robert Schumann gewidmet, dessen Klavierkonzert von Emil Sauer mit bekannter Abgeklärtheit zu Gehör gebracht wurde. Ein neues (das erste einheimische) Trio der Herren Wendel, Hopf und Scheunich, das sich vorteilhaft einführte, bedeutet uns ebenfalls einen musikalischen Fortschritt. Das von Herrn Wendel geführte Quartett brachte es bereits bis zu einem Beethovenabend — à la bonne heure! Von Solokonzerten interessierte ein Lieder- und Duettabend des Ehepaares Senius, ein Klavierabend von Artur Schnabel, der mit wunderbarer Plastik und musikalischer Durchdringung Schuberts a-moll Sonate (op. posth.), Beethovens As-dur und Brahms' f-moll spielte; endlich ein Abend mit „jüdischen Volksliedern", an dem Leo Gollanin und Vera Goldberg mit einer reichen Folge künstlerisch völlig unter slawischem Einfluß stehender, aber stofflich äußerst charaktervoller und im ganzen geradezu köstlicher Emanationen osteuropäisch-jüdischen Volkslebens bekannt machten. Lucian Kamieński

KOPENHAGEN: Den Reigen der Konzerte eröffnete nach Neujahr der Kopenhagener Liebling Franz Naval, der zwei erfolgreiche Konzerte mit wertvollen Programmen gab. — Gegen ihn konnte ein österreichischer Sänger Dr. Lulek keineswegs aufkommen. — Mit Dankbarkeit hörten die Kopenhagener wieder Frederic Lamond. — Glänzend spielte sich das Konzert von Ysaye ab. — Der vortreffliche einheimische Klavierspieler Louis Glaß trat nach langer Krankheit wieder auf. — Der Cellist Paulus Bache gab ein eigenes Konzert, in dem die Neuheit, eine Sonate von Moor, etwas enttäuschte. — Der Dänische Konzertverein brachte eine Reihe schöner Lieder von Alfred Tofft und ein neues Streichquartett von Waschington-Magnus. — Die Paleiskonzerte boten die C-dur Symphonie von Balakirew als Neuheit. — Der Musikverein feierte als der erste die Manen Felix Mendelssohns, des Lehrers seines berühmtesten Leiters: Niels Gade, und zwar durch den Chor aus „Paulus", der 1847 zur Totenfeier Mendelssohns aufgeführt wurde, dann „Meeresstille und glückliche Fahrt", das Violinkonzert und die „Walpurgisnacht". Für das Konzert hatte man Bronislaw Huberman eingeladen; der junge Geiger wurde mit viel Reklame eingeführt, sein Vortrag stand aber nicht auf der Höhe von dem, was Ysaye, Burmester und viele andere in Mendelssohns Meisterwerk geleistet haben — von Joachim und Wilma Neruda gar nicht zu reden. William Behrend

KREFELD: Wir haben durch den umfangreichen, kostspieligen Umbau der „Stadthalle" ein Konzertgebäude erhalten, das für ein Jahrzehnt den modernen Ansprüchen einer musikfreudigen Großstadt genügen wird. Die Einweihung fand durch die Konzertgesellschaft unter Theodor Müller-Reuter mit Mendelssohns „Elias" statt. In der Titelpartie schnitt der über geradezu phänomenale Stimmmittel verfügende Bassist Richard Breitenfeld aus Frankfurt a. M. besonders vorteilhaft ab. Die Kammermusik wird durch das Krefelder Streichquartett des Städtischen Konservatoriums eifrig gepflegt. Das günstig besetzte Ensemble vermittelte unter anderem die Bekanntschaft mit Beethovens Allerletztem, dem op. 135 F-dur. Zu vier Konzerten kommt auch das

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

vortreffliche Gürzenich-Quartett aus Köln herüber. Nennenswerte Gäste waren die Altistin Anna Erler-Schnaudt aus München, eine temperamentvolle Reger-Interpretin, das Künstlerehepaar Hermanns-Stibbe, das das Spezialgebiet des Spiels auf zwei Klavieren schier unübertrefflich ausgebaut hat, und die Pianistin Frieda Kwast-Hodapp aus Berlin. — Die Männergesangvereine werden durch den Frankfurter Kaiserwettstreit in Atem gehalten, da der „Sängerbund" und die „Sängervereinigung" einander die Palme des Erfolges dort streitig zu machen suchen werden.

Alfred Fischer

LEIPZIG: Das 17. und das 18. Gewandhaus-Konzert haben je eine Orchesternovität gebracht. In einem erklang erstmalig Edward Elgar's As-dur Symphonie op. 55 und konnte dank den mancherlei wirksamen Kombinationen des Komponisten und dank der vorzüglichen Interpretation durch Arthur Nikisch und das Gewandhausorchester trotz dem etwas dürftigen Ideengehalte und der jeweils etwas martialischen Instrumentierung mit freundlichem Beifall beantwortet werden. Im anderen wurde den Zuhörenden durch eine von Bild zu Bild eilende aber zumeist hübsche und pikante Bilder in effektsicherer Orchestrierung vorführende Karnevalsepisode von Theodor Blumer jr. ein vergnügliches Viertelstündchen bereitet. Mit solistischen Leistungen siegte im 17. Konzert Alexander Siloti, der das fünfte Brandenburgische Konzert von Bach (Soloflöte und Solovioline die Herren Oscar Fischer und Edgar Wollgandt) und Liszts „Totentanz" kraftvoll schön und klar spielte, interessierte im 18. Konzerte Dora Moran, deren Gesangskunst und hübsche, nach der Höhe zu besonders fein ansprechende Stimme bei der „Puritaner"-Arie und bei Liedern von Reger und van Eyken zu voller Geltung gelangte, und triumphierte gleichfalls am selben Abend Julius Klengel als klangadliger Interpret des Volkmannschen a-moll Violoncellokonzertes. Zu beglückender Vervollständigung der Programme dienten E. N. von Reznicéeks lebensvoll-melodische „Donna Diana"-Ouvertüre,Schuberts „Rosamunde"-Entreacte und Ballettmusik und Tschaikowskys e-moll Symphonie. — Hans Winderstein hat bei seinem zweiten Orchester-Kammerkonzert, das zwischen mäßigen Reproduktionen mehrerer Sätze aus Mozarts Haffnerserenade und der vollständigen Seklesschen Serenade op. 14 für elf Soloinstrumente in sehr ansprechender Ausführung Debussy's „Nachmittag eines Faunes" und Saint-Saëns' Streicherpraeludium aus „Die Sintflut" und Barcarolle „Une nuit à Lisbonne" brachten, unter arger Interesselosigkeit der musikalischen Kreise zu leiden gehabt, ist aber nichtsdestoweniger mit einem „heiteren Abend", als welchen er das unter schätzenswerter Mitwirkung der etwas kräftig auftragenden Dresdener Sängerin Lotte Kreisler stattgehabte zehnte Philharmonische Konzert mit Vorführungen von Dvořák's Ouvertüre „Carneval", Beethovens jüngst erst durch Hugo Riemann herausgegebenen „Wiener Tänzen", Delibes' „Coppelia"-Suite und Rimsky-Korssakoff's „Capriccio espagnole" angelegt hatte, dem Publikum recht freundlich entgegengekommen. — Begeistert sind die vier Künstler vom Sevčik-Quartett für sehr schöne Darbietungen von Debussy's hochinteressantem op. 10 und Schuberts altherrlichem d-moll Streichquartett bedankt worden, und freundlichen Beifall hat auch ihre im Klavierpart durch die technisch gewandte Margarete Eußert nicht ganz gleichwertig vollbrachte Interpretation des Schumannschen Klavierquintettes gefunden. — Die fünfte Gewandhaus-Kammermusik ist nach wohlgelungenen Exekutionen des Beethovenschen G-dur Streichtrios aus op. 9. und des Griegschen g-moll Quartetts auf eine pietätvoll-schöne Vorführung des Es-dur Oktettes von Mendelssohn hinausgelaufen, an der außer den vier Künstlern vom Gewandhausquartett noch die Herren Hering, Weber, Heintzsch und Robert-Hansen in rühmenswerter Weise beteiligt waren. — Größerem Interesse als ein neuerlicher Kompositionsabend des etwas nachzüglerischen Tonsetzers Ferdinand Thieriot, dem diesmal ein klangschönes Konzert für drei Violinen mit Orchesterbegleitung, op. 88, und zwei Konzertstücke für Violoncello mit Orchester, op. 76, manche Ehrungen eingebracht haben sollen, begegnete ein „Russisches Symphoniekonzert", in dem Scriabine's noch ungleichwertige, aber mit manchen Einzelheiten bedeutend anmutende zweite Symphonie, das charaktervolle Tonbild „Sadko" von Rimsky-Korssakoff und das schöne a-moll Violinkonzert (trefflich vorgeführt durch Alexander Schmuller), sowie und die amüsante Festouvertüre von Glazounow erklangen, und mit dem der junge Pianist Leonid Kreutzer, der Veranstalter und Dirigent des Abends, sich als recht geschickter, entschlossener Dirigent des Winderstein-Orchesters und verständig-feinfühliger Interpret der von seinen Landsleuten herrührenden Werke vorstellte. — Zwischen zwei recht wohlgelungenen Winterkonzerten der Universitäts-Sängerschaften „Arion" und „Paulus", deren erstes unter Leitung des seit längerem schon funktionierenden trefflichen Liedermeisters Paul Klengel und unter Mitwirkung zweier sehr begabter einheimischer Solokräfte: Senta Wolschke und Georg Zscherneck stattfand und neben einigen Chorwerken von Mendelssohn eine brauchbare Novität von Louis Victor Saar („Schlachtgebet" für Tenorsolo, Männerchor und Orchester) und zwei sehr beachtenswerte Novitäten für a cappella-Männerchor („Vier Lieder nach einer griechischen Anthologie" von Edward Elgar und vier Gesänge: „Madrigal", „Wandern", „Abschied" und „Der fahrende Musikant" von Felix Woyrsch), brachte, — das andere aber bei erstmaliger sehr vertrauenerweckender leitender Betätigung des neuerwählten Vereinsdirigenten und Universitätsmusikdirektors Prof. Friedrich Brandes und bei sympathischer solistischer Mitwirkung des Kammersängers Emil Pinks Karl Bleyles schwunghafter Chor-und Orchesterkomposition „An den Mistral", edle Chorgesänge und Sololieder von Schumann, Mendelssohn, Adam, Rietz und Schubert anreihte, hat der von Hans Sitt geleitete Leipziger Lehrer-Gesangverein am 13. Februar ein Wagner-Gedenkkonzert gestellt, in dem unter Mitwirkung zweier vornehmster hiesiger Opernkräfte (Mizzi Marx und Alfred Kase), so-

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

wie des verstärkten Winderstein-Orchesters nach dem einleitenden a cappella-Chore „An Webers Grabe“ das „Meistersinger“-Vorspiel, die Pilgerszenen einschließlich der Wolfram- und Elisabeth-Gesänge aus dem ersten und dritten Akte des Tannhäuser und die große biblische Szene „Das Liebesmahl der Apostel“ durchaus rühmenswert vorgeführt worden sind. — Von den Veranstaltungen zweier von Hans Hofmann geleiteten hiesigen Chorvereinigungen: des Universitätskirchenchors und des „Arionen-Frauenchors“ ist hier insofern Notiz zu nehmen, als die eine neben dem Andenken Mendelssohns geltenden Aufführungen von dessen „43. Psalm“ und Chorlied „Ruhetal“ die Uraufführungen eines vom Universitätskirchenorganisten Ernst Müller komponierten feingestimmten „Vaterunser“ für achtstimmigen Chor, Solovioline und Orgel gebracht hat, und als in der anderen zu gemischten Chören von Mendelssohn auch seltener erklingende Werke: drei „Mädchenlieder“ für dreistimmigen Frauenchor mit Klavier von H. von Herzogenberg, und das „Abendlied“ für drei Solostimmen und Frauenchor aus Tschaikowsky's Oper „Jolanthe“ mit guter Mitwirkung zur Wiedergabe gebracht worden sind. — Auf den talentvollen, salonvirtuos, aber noch etwas leichtsinnig spielenden Pianisten Boris Kamtschatoff folgte die sehr Respektables leistende erblindete Pianistin Jenny Behrens, zwischen deren Vorträge Johanna Koch freundliche Liedervorträge einstreute. — Am gleichen Abend mit Susanne Dessoir, die sich wieder recht ins Herz der Zuhörenden sang, erwies Max Pauer mit überaus klartonigen Reproduktionen Bachscher, Beethovenscher und Brahmsscher Werke neuerdings sein vornehmes Künstlertum. — Am gleichen Abend mit dem kernigen August Schmid-Lindner, der allein und unter Beihilfe des Komponisten auf recht wirksame Art Werke von Max Reger propagierte, ließ sich die gut musikalische, gesangstechnisch nahezu fertige, aber noch allzusehr ohne innerliche Belebung vortragende Maria Freund als Liedersängerin vernehmen und erhielt aufmunternden Beifall, wie er etwa acht Tage später der mit kräftiger Stimme begabten, einstweilen aber noch etwas draufgeherisch singenden Rosa Schmitt-Günther gegönnt wurde. — Vor ganz gefülltem Saale konzertierte aber einzig und allein der schwedische Lautenrezitator Sven Scholander, über dessen feine, lebensvolle Vortragskunst kaum noch etwas Neues gesagt werden kann.

Arthur Smolian

LEMBERG: Von besonderem Interesse waren die zwei Konzerte der Wiener Tonkünstler unter Oskar Nedbal, die das neu gegründete „Galizische Konzert-Bureau“ (M. Türk) veranstaltete. Eine auserlesene Künstlerschar, mit einem erstklassigen Dirigenten an der Spitze, ein reichhaltiges und gediegenes Programm entzückten die äußerst zahlreich versammelten Zuhörer. — Von gleichem Erfolg waren die Konzerte des Brüsseler Streichquartetts und der Wiener Hofopernsängerin Grete Forst begleitet. — Der Galizische Musikverein brachte uns im ersten Jahreskonzert außer Bachs Klavierkonzert d-moll (Solistin Prof. K. Tarnawska) Bruckners siebente Symphonie in sehr guter Ausführung. — Der polnische Gesangverein „Lutnia“ setzte Dvořáks „Stabat mater“ auf das Programm seines ersten Konzertes. — Von weiteren Veranstaltungen nenne ich noch die zwei Violin-Sonatenabende der Herren Melcer (Klavier) und Kochański (Violine), sowie das gemeinsame Konzert der beiden bedeutenden Pianisten Melcer und Friedman (Reger-Variationen), als auch einige Solisten: Friedman, Lalewicz, Bialecka (Klavier), Langie-Wysocka (Gesang), Mayer, Kochański, Kreiner, Pulikowski (Violine).

Alfred Plohn

LÜTTICH: Die verschiedenen Konzertgesellschaften haben sich schon mit großem Erfolg vernehmen lassen. Im ersten Debefve-Konzert hörten wir die erste Symphonie von Borodin, die „Italienische Serenade“ von Wolf, „Herkules' Jugend“ von Saint-Saëns und die „Festklänge“ von Liszt. Bronislaw Huberman spielte in bemerkenswerter Weise das Brahmssche Konzert und außerdem noch einige wenig interessante Stücke. Das zweite Konzert, das ein schönes Programm aufwies, bot in ausgezeichneter Darbietung: „Sauge-fleurie“ von Vincent d'Indy, „Till Eulenspiegel“ von Strauß und das Vorspiel zu „Gwendoline“ von Chabrier. Zwei hervorragende Solisten liehen ihren Beistand: Frau Croiza vom Monnaie-Theater (eine Arie aus „Orpheus“ und verschiedene Gesänge) und der junge, außerordentlich begabte Cellist Hekking-Denaney (Konzert No. 2 von Saint-Saëns und die Suite in C von Bach). — In den Konservatoriums-Konzerten (J. Th. Radoux) hörten wir Beethovens „Fünfte“, das Vorspiel zu „Patria“ (Radoux), die schöne Liebesszene aus der „Feuersnot“ von Richard Strauß, eine symphonische Dichtung von Charles Radoux, die Schreckensmusik aus „Caligula“ von Gabriel Fauré und das Ballet „Milenka“ von Jan Blockx. Der Solist des ersten Konzerts war Jean Gerardy, der neue Professor am Lütticher Konservatorium. Er spielte in vollendeter Weise das Konzert von Lalo, „Kol nidrei“ von Bruch, eine Romanze von Radoux und die „Ungarische Rhapsodie“ von Popper. Im zweiten Konzert wirkten die Preisträger des „concours supérieur“ von 1908 als Solisten mit: Frl. Ph. Salmon (Arie aus „Oberon“) und die Herren Hermans (Orgelkonzert von Händel) und Roels (Konzertstück von Weber). — Bei der ersten Aufführung des Konservatoriums dirigierte Maurice Jaspar das dritte Konzert von Bach, die dritte Symphonie von Haydn, die Balletmusik aus „Cephalus und Procris“ von Grétry und das Konzert für Flöte, Harfe und Orchester von Mozart. — Von den Brahy-Konzerten war das erste Wagner gewidmet: Ouvertüren zum „Holländer“ und zum „Tannhäuser“, „Parsifal“- und „Meistersinger“-Vorspiele, „Siegfried-Idyll“, Vorspiel und Liebestod aus „Tristan und Isolde“, Trauermusik aus der „Götterdämmerung“. Als ausgezeichnete Solistin wurde Elsa Hensel-Schweitzer aus Frankfurt sehr gefeiert. Im zweiten Konzert wirkte Henri Marteau mit (Konzert von Beethoven und eine Sonate von Bach). Das trefflich geleitete Orchester spielte die „Freischütz“-Ouvertüre, „Lenore“ von Duparc, Bruchstücke aus Berlioz' „Romeo und Julie“ und den „Wallenstein“ von d'Indy. — In den Dumont-Lamarche-Konzerten bestritt den ersten Abend das Charlier-Quar-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

tett (Quartette von Mozart und César Franck, „Kreutzersonate"). — Die erste Veranstaltung von „L'œuvre des artistes" war Werken von S. Vantyn gewidmet. Paul Magnette

MAINZ: Im fünften Abonnementskonzert war Arrigo Serato hier eingekehrt, der, nicht ohne virtuosenhaften Einschlag, das Beethovenkonzert mit glänzender Bravour und eine stark antiquierte Ciaconna von Vitali mit bewußtem Stilgefühl spielte. Neben diesem Künstler vermochte sich Dora Moran nur bedingt zur Geltung zu bringen. Kam Beethovens Achte Symphonie (Dirigent Emil Steinbach), schwungvoll zu Gehör, so fehlte es im sechsten Konzert der seltener gehörten Schumannschen Zweiten, namentlich im Scherzo und im Adagio, nicht an zarter, stimmungsvoller Klangpoesie. Harold Bauer, der gleichfalls sich mit Schumann (a-moll Konzert) einführte, hatte Gelgenheit, sich in Auffassung und Technik als vortrefflicher Pianist zu erweisen. Ein Concerto grosso von Händel (d-moll No. 5) begegnete freundlichem Gefallen. Nicolais „Kirchliche Fest-Ouvertüre", die Novität des siebenten Symphonie-Abends, stützt sich vornehmlich auf kontrapunktische Elemente. Zwei Sätze aus dem Schubert-Quintett in C hatte man leider von dem gesamten Streicherkorps ausführen lassen; dagegen bildete die Haydn-Symphonie in G (No. 13) einen uneingeschränkten Genuß und wirkte geradezu faszinierend, trotzdem sie hier — Novität war! Helene Staegemann, mit relativ begrenztem Organ, verschaffte sich ihren Erfolg durch aparten, geschmackvollen Vortrag. — Erwähnung verdient ein Sonaten-Abend von Louis Ruffin (Bratsche) unter Mitwirkung von Jules Debefve und Maurice Jaspar, beide Professoren am Königlichen Konservatorium zu Lüttich, ebenso ein Brahms-Abend, als drittes Konzert der „Mainzer Liedertafel", das das „Schicksalslied" und das „Requiem" (Dirigent Naumann) und die „Vier ernsten Gesänge" (Felix von Kraus) in mustergültiger Fassung brachte. Löblich betätigten sich Carola Hubert (Köln) im Sopransolo des fünften Satzes und Prof. Franke (Köln) im Orgelpart des „Requiem". — Lebhaften Erfolg im vierten Konzertabend des genannten Vereins hatte das Künstlerpaar Schnabel-Behr, wiewohl die stimmlichen Qualitäten der Sängerin im Rückgang begriffen sind. — Edouard Risler, der nach längerer Pause wieder hier einkehrte, hatte mit dem Mozartkonzert in c-moll und den symphonischen Variationen von César Franck einen starken Erfolg. Er beherrschte das Programm des achten Symphonie-Abends, der außerdem Beethovens Pastorale und Wagners „Faust-Ouvertüre" brachte. — Den Manen Mendelssohns wurde ausgiebig gehuldigt: neben zwei „Sommernachtstraum"-Fragmenten waren nicht weniger als drei Solisten berufen worden. Elisabeth Bokemeyer spielte das g-moll Klavierkonzert, Elsie Playfair das Violinkonzert, Vernon d'Arnalle sang Lieder; nichtsdestoweniger lag der künstlerische Schwerpunkt dieses neunten Symphonie-Abends im Orchester, von Emil Steinbach geleitet. Unsere Liedertafel setzte ihre ganzen Kräfte in einer schön gelungenen Aufführung der „Ersten Walpurgisnacht" ein — Margarete Altmann-Kuntz (Straßburg), Everts (Köln) und Zetschke (Frankfurt) als Solisten —; und die „Böhmen" endlich ehrten im sechsten Vereinskonzert den liebenswürdigen Romantiker mit dem ersten Quartett in a-moll. Daß sie mit dem As-dur Quartett von Dvorak das Publikum enthusiasmieren würden, haben wir nicht anders erwartet. — Die Erstaufführung einer Kantate „Der Tod und die Mutter" (textlich nach dem Andersen'schen Märchen „Die Geschichte einer Mutter") von Otto Naumann erweckte Interesse. Poesievolle Stimmungsmalerei, charakteristische Thematik, doch unsangliche Führung der Hauptpartie: der „Mutter" (Johanna Dietz-Frankfurt) und übermäßiger Aufwand an instrumentalen Mitteln. Die Einflüsse von Wagner und Richard Strauß sind unverkennbar. — Ein Brahms-Abend beschloß die städtischen Konzertabende: die c-moll Symphonie, musterhaft ausgeführt, und das Violinkonzert (mit der Joachimschen Kadenz) mit eminenter künstlerischer Gestaltungskraft von Carl Flesch (Berlin) gespielt. Edg. Classen

MANNHEIM: Die fünfte Akademie war ein Schubertabend. Hermann Kutzschbach bot die große Symphonie in C-dur und die Ouvertüre zu „Rosamunde" überaus glänzend, Dr. Felix von Kraus erfreute durch neun Gesänge aus der „Winterreise". — Der Musikverein brachte unter Kutzschbach Hugo Wolfs „Christnacht", „Elfenlied" und „Feuerreiter", sowie das „Schicksalslied" von Brahms ganz ausgezeichnet zur Aufführung. Frau Rückbeil-Hiller sang dazwischen fünf Lieder von Wolf, die einheimische Pianistin Marie Kaufmann spielte das Brahmssche Klavierkonzert in B-dur. Am ersten Weihnachtstage bot der Verein den „Kinderkreuzzug" als Volkskonzert. — Der Philharmonische Verein brachte das Berliner Klingler-Quartett erstmals hierher, das mit Brahms und Schubert sich glänzend einführte. Elena Gerhardt sang mit eminenter Künstlerschaft Lieder von Wolf und Strauß. Im dritten Konzerte verblüffte Alice Ripper durch eine phänomenale Technik des Klavierspiels. Alexander Heinemann sang Balladen von Loewe und Lieder von Schubert und Schumann so prächtig, daß ihm zwei Zugaben abgenötigt wurden. — Neben dem Schuster-Quartett von hier und dem Klingler-Quartett ließen sich auch die „Brüsseler" hören; sie spielten entzückend Haydn und Mozart. — Hedwig Marx-Kirsch spielte zum Besten der Erdbeben-Geschädigten in Süditalien Beethoven und Chopin. — Carlotta Stubenrauch aus Paris und Maud Fay aus München fanden in einem Konzert des Sängerbundes außerordentlichen Beifall. — Im zweiten Volkskonzert, das vom Hoftheaterorchester im Auftrage der Stadtverwaltung gegeben ward, befremdete das Programm, das in Zusammenstellung und Ausführung unter Reichwein auf den Effekt berechnet war. K. Eschmann

MOSKAU: Es gilt diesmal, einen Zeitraum von zwei Monaten regen Musiklebens zu umfassen. Nur das Wichtigste kann erwähnt werden. Die Erstaufführungen seien zuerst genannt: 1. Symphonie op. 16 von A. Gödicke, die zur Unterlage einen Monolog aus Goethes „Faust" hat: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig!" Das Werk bekundet reiche schöpfe-

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

rische Kraft, meisterhafte Behandlung des Orchesters, symmetrischen Aufbau und Einheit des Ganzen. 2. „Schwester Beatrice“ (nach Maeterlinck) von Th. Bubek: tief empfundene Musik, mit anmutigen Farben und einem Hauptthema voll poetischer Inspiration. 3. „Das Lied vom Schicksal“ von S. Rachmaninow, Gedicht von Apuchtin zu Beethovens Fünfter, von Jul. Ssachnowsky für das Orchester meisterhaft mit mystischer Farbenpracht bearbeitet. Der Eindruck wurde durch die herrliche Vortragskunst Schaljapins erhöht. Diese Uraufführungen fanden in den Konzerten der Kais. russ. Musik-Gesellschaft statt, die unter dem hochbefähigten Dirigenten Emil Kuper Anregendes bieten. — Der Verein der russ. Musik (Kerzin) hat eine Erstaufführung der Komödie von Gogol „Die Heirat“ vorgenommen, zu der Moussorgsky vor 40 Jahren eine Musik voll Humor verfaßt hat, und die sehr gut ausfiel. — Von den großen Orchesterkonzerten zeichneten sich die unter Arthur Nikisch (neben Wagnerschen Werken Symphonieen von Kalinnikow, Brahms, Beethoven) aus, die einen Rausch von Enthusiasmus hervorriefen. — Die Philharmoniker hatten Martin Spörr (Bruckners Fünfte und Wagner) und Fritz Steinbach (Brahms, Wagner) zu Dirigenten mit bestem Erfolg. — Die historischen Sonntags-Matineen waren im vierten Konzert bei Schumann, Chopin, Mendelssohn angelangt; der „Sommernachtstraum“ wurde vollständig mit Deklamation (russisch) vorgeführt. Liszt, Brahms, César Franck (Orgel-Choral von Jac. Handschin meisterhaft vorgetragen) standen auf dem Programm des fünften, Wagner auf dem des sechsten. — Als Solisten traten hier auf: Lucien Capet, Arrigo Serato, das Ehepaar Casals (Doppelkonzert für zwei Celli von E. Moor), Franz von Vecsey u. a. — Die Moskauer Symphonische Kapelle von W. Bulytschew trat mit Werken der Niederländischen Schule des 15. und 16. Jahrhunderts auf. Die Chöre a cappella zeichneten sich durch Präzision und Reinheit aus. — Kammermusik: Das Quartett der Philharmoniker (Grigorowitsch, Konius, Avierino, Brandukow) ist zu einem künstlerischen Zusammenspiel herangereift. Die Vereinigung B. Sibor und Bukinnik schloß ihren Zyklus mit Tschaikowsky's a-moll Trio, das auch den Schluß der Serie der Vorführungen des ausgezeichneten Moskauer Trio bildete. — Konzerte in der lutherischen Kirche mit meisterhafter Behandlung der Orgel von Jac. Handschin wurden durch die vornehme Gesangskunst von Maria Philippi und den russischen Kirchengesang des Chors von A. Archangelsky gehoben und erheischten volle Bewunderung. — Marie Olenine d'Alheim trat mit Ménestrel-Gesängen des Mittelalters auf und ging dann zu Rameau, Gluck, Grétry über. — Die Konzertsängerin Jahn-Ruban (Russin) zeigte sich als geistreiche, technisch vollendete Interpretin deutscher Lieder. E. von Tideböhl

MÜNCHEN: Einen nicht uninteressanten Abend mit eigenen Kompositionen gab Dr. Hugo Daffner unter Mitwirkung von Helene Jung, Erika v. Binzer, den Herren Sieben und Stoeber. Daffner, früher Schüler Max Regers, ein beachtenswertes Talent, ist allerdings bei weitem noch nicht völlig ausgereift; am ansprechendsten und geschlossensten wirkten die drei Stücke für Klavier zu vier Händen, op. 9, während das Klaviertrio op. 10 an einem gewissen Mangel an Konzentration leidet. — Erwähnenswert sind die Klavierabende von Ada Wright, Teresita Carreño-Blois, Max Pauer, Hermann Zilcher, Gisela Springer und José Vianna da Motta. Teresita Carreño hat von ihrer berühmten Mutter sehr viel gelernt, nur bringt sie einzelnes noch mit einer recht unmusikalisch wirkenden Kraftmeierei. Pauer bewährte sich vor allem wieder als genialer Brahms-Interpret. Hermann Zilcher führte ein sehr fesselndes Programm (dem die Idee, einen konzentrierten Überblick über die Geschichte der Programmusik fürs Klavier zu geben, zugrunde lag) pianistisch in sehr gediegener Weise durch. Vianna da Motta endlich ist ein technisch oft glänzender, in der Auffassung jedoch manchmal ein wenig kühler und trockener Spieler. Als sehr sympathische Geigerinnen lernte man die temperamentvolle Palma von Pászthory und die feinsinnige Sophie Blum kennen; in des prächtigen Violinisten Wilhelm Sieben Programm fielen am meisten zwei Vortragsstücke für Klavier und Violine von Max Reger, op. 103a, auf, die Reger von seiner menschlichsten Seite zeigen. — In den Volks-Symphonie-Konzerten des Konzertvereins traten als Solisten auf: Ernst von Possart (Rezitation), Erhard Heyde (Violine), Hermann Klum (Klavier), Emmy Braun (Klavier) und Schulze-Priska (Violine). Den größten Erfolg erntete der Abend, an dem der Leiter der Abonnementskonzerte, Ferdinand Löwe, selbst den Taktstock ergriff und der Karnevalszeit zu Ehren unter anderem Webers „Aufforderung zum Tanz“ und die Ouverture zur „Fledermaus“ mit echt Wienerischem Feuer spielen ließ. Mit dem Konzertvereins-Orchester gab auch der Komponist Hermann Zilcher ein Konzert; seine Ouverture zu Dehmels „Fitzebutze“ verrät Humperdincks Einfluß, ist aber ein ungemein charakteristisches und liebenswürdiges Tonstück, und auch seine Symphonie bringt, abgesehen von ihrer durchweg guten Mache, besonders in ihrem Mittelsatz erfreulich viel Eigenes; dem Konzertstück für Cello, das Johannes Hegar interpretierte, schadet seine übergroße Länge. — In dem Wohltätigkeitskonzert der Associazione Italiana sang d'Andrade mit etwas angegriffener Stimme, aber dem alten Temperament Verdi und andere; Arrigo Serato bewies seine glänzenden virtuosen Eigenschaften in Stücken von Vitali, Wieniawski usw.; das größte künstlerische Verdienst jedoch hatte Hofkapellmeister Prill mit der großzügigen Wiedergabe von Richard Strauß' „Tod und Verklärung“. Hedwig Schmitz-Schweicker machte in ihrem Schubert-Wolf-Abend nicht ganz den zwingenden Eindruck wie sonst, wohl infolge momentaner Ermüdung, und auch der Liederabend von Otto Briesemeister (Wagner-Wolf) konnte nur teilweise befriedigen. Die Böhmen offenbarten ihre alten und unübertroffenen Vorzüge in einem Beethovenabend. Die Münchener brachten neben einer wundervollen Interpretation von Schuberts Streichquintett op. 163 eine ziemlich belanglose Novität mit Eduard Lerchs Streichsextett e-moll, das sich ganz in klassisch-romantischen Bahnen bewegt. Echter alter Kunst

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

aber verdankte man einen entzückenden Genuß: die feinziselierte Weise, in der die Barthsche Madrigalvereinigung Madrigale, Chansons usw. von Lasso, Haßler, Isaac, Ivo de Vento und vielen anderen singt, gibt ihr eine hohe und eigenartige Stellung in unserem heutigen Konzertleben. Dr. Eduard Wahl

NEW YORK: Elgar's Symphonie wurde hier zuerst von Walter Damrosch aufgeführt mit seinem New York Symphonic Orchestra. Sie wurde gut gespielt und viel applaudiert, hat auf mich aber wenig Eindruck gemacht. Als Komposition technisch betrachtet, ist sie ein Meisterwerk, die Erfindung ist aber schwach; einige hübsche Einfälle sind da, Elgar aber erstickt sie in langweiliger thematischer Durchführung — was leider die meisten Komponisten tun; Schumann schon sprach davon, obgleich Symphonieen damals noch nicht so unbarmherzig ausgedehnt wurden. — Eine zweite Novität war Noren's „Kaleidoskop", die von dem Bostoner Orchester aufgeführt und gut aufgenommen wurde. — Unter den Künstlern, die jetzt hier spielen, stehen Paderewski, Josef Hofmann, Gabrilowitsch und Mischa Elman obenan. — Mendelssohn wurde hier zu seinem 100. Geburtstag außerordentlich gefeiert. Fast jedes Konzert innerhalb zweier Wochen wurde ihm ganz oder teilweise gewidmet. Henry T. Finck

NÜRNBERG: Während des Karnevals fristet das hiesige Konzertleben ein sehr kümmerliches Dasein. Nur die sogenannten Volkskonzerte, die aus städtischen Mitteln stark subventioniert werden, aber in ihren orchestralen und solistischen Leistungen selbst bei der wohlwollendsten Kritik häufig Widerspruch erwecken, finden allwöchentlich statt. Sonst gab es nur noch die monatlichen Konzerte des Philharmonischen Vereins: im Januar sang Zdenka Faßbender (München) die Schlußszene aus der „Götterdämmerung" mit sehr großem Erfolg, während Richard Mors' symphonisches Vorspiel „Und Pippa tanzt "trotz — oder vielleicht auch infolge — seiner großartigen Polyphonie nur eine sehr kühle Aufnahme fand. Der Februar brachte unter Wilhelm Bruchs Leitung die schottische Symphonie von Mendelssohn nicht ganz auf der Höhe einer Jubiläums-Aufführung, dagegen in großzügiger Auffassung und feiner Detailausarbeitung „Tod und Verklärung" von Richard Strauß und das Vorspiel zum dritten Akt des „Pfeifertag" von Schillings; außerdem sang Heinrich Knote (München) die Gralserzählung, Siegmunds Liebeslied und das Preislied aus den „Meistersingern". — An Kammermusik hörten wir von den „Böhmen" Streichquartette von Beethoven, Dvořák und Haydn, wundervoll wie immer, und vom Nürnberger Trio in rühmenswerter Wiedergabe das Horntrio von Brahms. Dr. Steinhardt

POSEN: Die Orchestervereinigung brachte in zwei Konzerten (Dirigent: Arthur Saß) Rubinsteins „Ozean"-Symphonie, Brahms' D-dur, in zwei weiteren (Dirigent: Paul Geisler) Schuberts h-moll mit Schumanns B-dur und Mendelssohns A-dur neben Geislers „Ilse"-Vorspiel. — Der Hennigsche Gesangverein führte Bachs Actus tragicus und Brahms' Deutsches Requiem auf. — Trioabende des Schumann- und des Holländischen Trios. — Solistenkonzerte: Julius Klengel (Cello), Vecsey, Huberman, Burmester, Kathleen Parlow (Geige), Friedman, Paula Hegner (Klavier). Liederabende: Mientje Lammen, Else Schünemann, Elena Gerhardt, Hans Hielscher, Dr. Brause. A. Huch

PRAG: Einen Kompositionsabend veranstaltete Theodor Streicher unter Mitwirkung des Sängers Dr. Fery Lulek. Das Konzert war sehr schwach besucht, aber die wenigen, die das Interesse in den Konzertsaal getrieben hatte, erkannten in dem Komponisten einen markanten Charakterkopf in der Reihe der jüngeren deutschen Tondichter. Er hat ein scharf umrissenes Profil, an dem eine eigene persönliche Note stark ausgeprägt ist. Durch die Schule Hugo Wolfs hindurchgegangen, fesselt er durch eine fast holzschnittmäßige Manier des volkstümlichen Tones wie etwa im „Abendlied" oder dem groteskdämonischen „Weinschröterlied", wirkt durch edle männliche Gefühlsamkeit wie in den vierzeiligen Hafisliedern, deren Intimität im Konzertsaale allerdings nicht ganz auszukosten ist. — Zwei kurze Stunden im Banne einer hervorragenden Künstlerpersönlichkeit befand man sich beim Liederabend von Julia Culp, auf dessen Programm Schubert, Brahms und Richard Strauß standen, auch einige ansprechende Lieder von Erich Wolff, dem trefflichen Begleiter am Klavier. Julia Culp erschöpft das Musikalischtechnische eines jeden Liedes ebenso völlig wie dessen geistigen Gehalt, so daß man den seltenen Genuß eines ungetrübten Abends verzeichnen kann. — Im Dürerbund spielten Lotte Kaufmann und Rudolf Melzer aus Berlin alte Meister des 17. und 18. Jahrhunderts: J. S. Bach, Veracini, Biber, Ph. E. Bach, Rameau, Graun und Abaco. Frei von allem äußerlichen Virtuosengetue faßten sie ihre schwierige Aufgabe als Werbearbeit für die noch ungehobenen Schätze der älteren Musikliteratur auf, und es gelang ihnen auch wirklich, im Publikum das Gefallen an dieser „historischen" Musik zu erwecken, deren lebensvoller Gehalt den Vergleich mit so mancher modernen Komposition nicht zu scheuen braucht. Melzer stellte sich bei dieser Gelegenheit auch als stilvoller Bearbeiter der Tonstücke jener Epoche vor. — Erwähnenswert ist das Philharmonische Konzert mit Bruckners achter Symphonie, die unter Ottenheimer eine großzügige, schwungvolle Wiedergabe fand. Ottenheimer liebt seinen Bruckner, er klebt nicht an Kleinigkeiten und vergißt nie über dem Detail die große melodische Linie. Als Solistin trat die junge Geigerin Stefi Geyer auf, die mit Mendelssohns Violinkonzert Triumphe feierte. — Dasselbe Konzert spielte auch Huberman. — Agnes Bricht-Pyllemanns Liederabend bot wieder erlesenste Genüsse: Brahms, Mendelssohn, Schumann, Loewe, Wolf, Pfitzner, Mahler standen auf dem Programm. — Im Kammermusikverein stellte sich das neue Quartett Marteau vor, das berufen zu sein scheint, die Reihe der namhaften Quartettvereinigungen um ein wertvolles Glied zu bereichern. — Wilhelm Zemanek und Anton Maixner spielten an drei Abenden sämtliche Violinsonaten Beethovens mit schönstem Erfolg.

Dr. Ernst Rychnovsky

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ROSTOCK: Musikdirektor Schulz brachte Beethovens „Wiener Tänze", Eroica und c-moll Symphonie. Im Volkskonzert waren zwei Abende Wagner und Liszt („Préludes", „Tasso") gewidmet. — Ausgezeichnet war der von der Singakademie unter Kapellmeister Becker in der Kirche aufgeführte „Kinderkreuzzug" von Pierné. Mit dem neugegründeten Kirchenchor führte Schulz, ebenfalls in der Kirche, Haydns „Schöpfung" auf. Von Solisten sind Henri Marteau und Frau Debogis aus Genf mit Liedern und Gluck-Arien hervorzuheben.

Prof. Dr. W. Golther

SCHWERIN i. M.: Als würdigen Hinweis auf den Geburtstag Mendelssohns hatte Willibald Kaehler die Hebriden-Ouvertüre und die a-moll Symphonie gewählt, deren Wiedergabe durch ihren Ernst und ihre geistreiche Ausarbeitung aller Details imponierte. Zu einer Haydn-Feier wurde eine eindrucksmächtige Aufführung der „Schöpfung"; Freiburg sang prächtig den Raphael, perlend und doch innig Frl. Strauch die Partiee des Gabriel; eine Wiederholung des Werkes als Sonntagsmatinee vor schwach besetztem Hause entbehrte etwas der Wärme und des Glanzes. — Frida Hempel-Berlin kann trotz der nicht glücklich gewählten Lieder den Neid der Konzertsängerinnen erwecken. Artur Schnabel spielte mit feinem Stilgefühl Mozarts d-moll Klavierkonzert, feurig und glänzend die Wanderer-Phantasie. Willy Burmester rief tiefen Eindruck durch die unfehlbare Sicherheit seiner Technik und den bezaubernden Wohllaut seines Tones hervor. Reichen Anklang fanden Briesemeister und das Marteau-Quartett.

Fr. Sothmann

SONDERSHAUSEN: Die vier großen Orchesterkonzerte und vier Kammermusikabende des Herbstes brachten viel Neues und Wertvolles. Reger kam mit seiner Serenade op. 77a und dem Klaviertrio op. 102 zu Gehör; auch seine Sonate op. 42 No. 3 für Geige allein führte Carl Corbach mit staunenswerter Virtuosität vor. Reger findet hier viel Pflege, aber geringe Liebe beim Publikum. Mehr als ihm gelang es H. G. Noren, mit seinem großartigen Variationenwerk für Orchester „Kaleidoskop" hier Würdigung und Beifall zu erlangen. Die breit ausgeführte Szene „Im Dom" wurde allgemein als die schönste der elf Variationen empfunden, während das Erscheinen der zeternden „Widersacher" aus dem „Heldenleben" eines „berühmten Zeitgenossen" in der elften Variation Befremden erregte. — Im Dezember dirigierte Felix Weingartner unsere Hofkapelle, und sein wie Zauber wirkender Einfluß brachte Leistungen bei ihr zu Wege, die hoch über dem hier Gewohnten standen. Zwei große Orchesterwerke Weingartners, die zweite Symphonie in Es-dur op. 29 und die symphonische Dichtung „König Lear", wurden mit zündendem Feuer unter begeistertem Beifall des entzückten Publikums gespielt. Auch das liebliche Jugendwerk desselben Komponisten, die „Serenade" in F-dur für Streichquintett und die Tonmalereien der Lieder mit Orchester aus op. 35, 36 und 39, die unser stimmgewaltiger Bariton Albert Fischer sehr schön sang, erregten den Jubel der enthusiasmierten Hörer. — Was unser vorzügliches Streichquartett Corbach-Plümer-Martin-Wörl, dem sich Curt Fischer und Adolf Grabofsky als Pianisten zugesellen, in Kammermusikwerken klassischen und modernen Stils bieten, gehört durchweg zu den auserlesensten Genüssen unseres Musiklebens. Berühmte auswärtige Solisten, die einst unserer Hofkapelle angehörten und in alter Anhänglichkeit mitunter, wie auch in diesem Herbst, mit ihrer Meisterschaft die hier üppig blühenden Wohltätigkeitskonzerte verschönen, sind Henri Petri und Arno Hilf. — Bei der Aufführung der „Missa solemnis", die choristisch nicht genügte, war das Soloquartett, bestehend aus Anna Kämpfert (Frankfurt), Julia Rahm-Rennebaum (Sondershausen), Georg Grosch (Dresden) und Albert Fischer (Sondershausen) ganz ausgezeichnet.

M. Boltz

STETTIN: Das hiesige Konzertleben betätigte in der heurigen Spielzeit noch entschiedener als sonst das Bestreben, sicher zu gehen und ungewöhnliche Anstrengungen namentlich auf dem Neuheitengebiet weislich zu vermeiden. Schade ist, daß höhere Symphoniekonzerte von auswärtigen Orchestern aus bedauerlichem Mangel an Allgemeinbedürfnis bisher noch nicht wieder stattfanden. Um so besser gedieh die Kammermusik. Den Vorrang hatten die Böhmen, die mit ihrer feinnervigen, reichsten und echtesten lebensvollen Kunst Dvořák's As-dur Quartett u. a zu einer wahren Götterspeise gestalteten. Hohe künstlerische Einsicht und nicht minder stark ausgeprägte Vornehmheit in der Formung des musikalischen Stoffs schmückten auch die Gaben des Schumann-Trios in Beethoven-Es-dur und Brahms-H dur. Die Brahmskunst überhaupt stand in Blüte. Namentlich die Violinsonaten G-dur und D-moll fanden ideale Vorführungen, erstere durch Burmester und Stefaniai, letztere durch Flesch und Schnabel. Überwog dort die starke Persönlichkeit des Geigers, so hier die des genialen Pianisten, der es nur durch ein Übermaß an agogischen Stauungen versah. Die jüngere Geigergeneration war durch Franz v. Vecsey brillant vertreten. — Klavierabende schenkten uns Alberto Jonas und Clotilde Kleeberg. Jonas betonte vorwiegend das Virtuosentum, und zwar mit besonderem Glück in Werken von Dohnányi und Liszt (Franziskus auf den Wogen schreitend). Frau Kleeberg dagegen entzückte durch Feinheiten auf dem Gebiet des Gemütvoll-Intimen (Schumanns Kinderszenen), in dem sie Kapazität ist. — Von Liederabenden ist wenig zu sagen, weil Namen wie Lilli Lehmann und Johannes Messchaert selbst Bücher reden. Messchaert schuf durch geschlossenen Vortrag von Schumanns „Dichterliebe" eine seltene Weihestunde. — Für das Choristische sorgte der Musikverein unter C. Ad. Lorenz durch eine vortreffliche Aufführung von Bachs Weihnachtsoratorium mit Pinks, Weißenborn und Maria Philippi in den Solopartieen. Auch empfingen wir einen jener seltenen, stets tiefwirkenden Besuche des Berliner Königlichen Domchors unter Prüfer.

Ulrich Hildebrandt

STRASSBURG: Der Verlauf der Abonnementskonzerte unter Pfitzner hat nicht

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ganz das gehalten, was ihr vielversprechender Anfang erwarten ließ. Das fünfte und sechste entbehrte so ziemlich der künstlerischen Höhepunkte und schien den seligen Ben Akiba als unerwünschten Programmhelfer aufzuweisen. Die leidige Mode, Opernsänger als Konzertsolisten hinzustellen, bescherte dem als solchen mit Recht geschätzten Knüpfer-Berlin einen Mißerfolg, zumal auch sein Detonieren im Konzertsaal viel schärfer wirkt. Pfitzners „Heinzelmännchen"-Ballade ist ein Orchesterscherz, der aber durch die in den Strophen schließlich unvermeidlichen Wiederholungen an Wirkung verliert. Mendelssohns „Reformationssymphonie" ist auch nicht gerade das würdigste Stück zu seinem Jubiläum! H. Grevesmühl fehlt zur völligen Bewältigung des Brahmsschen Violinkonzerts bei allem sonstigen Können noch etwas die Größe der Auffassung, und ein von Manigold gespieltes Flötenkonzert eigener Arbeit trug auch zur Vertiefung eines Konzerteindrucks nicht bei. Möge es dem genialen Dirigenten immer mehr gelingen, uns Werke vorzuführen, die seines Stabes auch würdig sind! Recht sehr vermißten wir diesen in der Jubiläumsaufführung von Haydns unvergänglicher „Schöpfung", die von Münch namentlich in den Chören etwas zu „forsch" angefaßt wurde. Solistisch tat sich besonders Senius hervor, auch Sistermans verbesserte den Eindruck sehr, den ich von seinem letzten Liederabend hier nicht günstig im Gedächtnis hatte, während die Berner Sopranistin Johanna Dick der Anmut ihrer Partie nicht völlig gerecht wurde. — Das zweite Volkskonzert hatte Kapellmeister Fried Mozart gewidmet, dessen göttlicher Klarheit sein etwas unruhig-hastiges Zugreifen aber manches schuldig blieb. — Der letzte Kammermusik-Abend bot als Hauptgenuß das köstliche Schubertsche Oktett. — Auch der Geiger Fritz Hirt verdient mit Auszeichnung genannt zu werden, wenngleich man ihm die wässerige Rubinstein-Sonate — trotz Blumers elegantem Klavierpart — gern geschenkt hätte. Was aber in einer Geige stecken kann — für den, der's herauszuholen weiß — zeigte doch wieder einmal die wirklich fast unvergleichliche Kunst Burmesters, dessen gleichsam selbstverständliche Tonschönheit, vereint mit Größe und Reife der Auffassung, nahezu einzig dasteht. — Zu bemerkenswerter Reife ist auch der früher noch recht überschäumende Wilhelm Backhaus gelangt; sein geklärtes, von der üblichen Verhetzung freies Spiel der geist- und musikreichen Brahmsschen Paganinivariationen war ein seltener Genuß. — Im Männergesangverein erzielte das Ehepaar v. Kraus große gesangliche Triumphe; der Vergötterung der Altistin vermag ich mich, trotz ihres einnehmenden Vortrags, nicht anzuschließen, da mir das Organ seit etwa zwei Jahren an Adel des Klanges sehr eingebüßt zu haben scheint. — Von einheimischer Kunst sei noch ein moderner Liederabend der Mezzosopranistin Frau Adels erwähnt, die mit angenehmer Stimme und namentlich für das heitere Genre wirkungsvollem Vortrag allerhand Interessantes spendete, außer Reger und Strauß einige pikante slawische Liedchen von B. Sekles und eine Reihe gehaltvoller, wenn auch etwas ungleicher, stellenweise herber Lieder von Pfitzner, der mit großer Lust begleitete. Anerkennenswertes leistete auch die hiesige Triovereinigung; für einiges Unvollkommene entschädigt die gute Absicht. Dr. G. Altmann

WARSCHAU: Die künstlerische Tätigkeit des neuen Direktors Melcer-Sierawiński als Leiter der Philharmonie erzielte, wie vorauszusehen war, sehr befriedigende Resultate. Die Konzerte werden planmäßig organisiert, und es wird immer künstlerischer Ernst beobachtet. Als Dirigent und Klaviervirtuose tätig, hat Melcer schon eine Reihe sehr interessanter Werke vorgeführt. Die neueingeführten Kammermusikkonzerte (mit dem Barcewicz-Quartett) haben sich ein ziemlich zahlreiches Publikum gewonnen; neben Werken von Beethoven und Schumann wurden auch Neuheiten (für Warschau), wie das Quintett von César Franck, die Beethoven-Variationen von Reger (H. Melcer und Herr Wertheim) vorgetragen. — Als eine sehr besuchte Saison-Neuheit sind die zwölf Symphonie-Konzerte von Gregor Fitelberg zu bezeichnen; der junge, auch in Berlin bekannte Kapellmeister kann schon jetzt als eine erstklassige Kraft betrachtet werden. Die Aufführungen von Symphonieen Beethovens und Brahms', Wagner („Faust"-Ouvertüre u. a.), Richard Strauß („Zarathustra"), Karlovicz (Symphonische Dichtungen) waren ganz vortrefflich. — Von Solisten, die verhältnismäßig viel weniger als in früheren Jahren vertreten sind, sind zu nennen: der Pianist Artur Rubinstein (Brahms- und Rachmaninoff-Konzerte), der ausgezeichnete Geiger Paul Kochański (Brahms-Konzert), sein Bruder Elie Kochański (Cellist, Klengels Schüler), der junge Jahnke (aus Posen). — Geradezu Verblüffung erzeugte das Auftreten der zehnjährigen Klavierspielerin Irene Eneri, die bei der vollendeten Technik eine fast unbegreifliche künstlerische Reife, Stilverständnis und Tiefe besitzt. — Als eine vielversprechende dramatische Sängerin gab sich Hedwig Lewicka zu erkennen. Es sei auch des Auftretens der Sängerin Frau Wysocka (aus Lemberg) nicht vergessen, die uns mit prächtigen Liedern H. Melcer's bekannt machte. — Am 24. Januar fand der erste Vortrag aus dem Zyklus der historisch-pädagogischen Konzerte für die Jugend statt (organisiert durch die Leiterin der Gesangsschule M. v. Sobolewska); unter großem Beifall kamen Werke von Palestrina, Bach, Corelli, Giordano, Couperin, Rameau usw. und altpolnische Chorwerke zur Aufführung.

Heinrich v. Opienski

WEIMAR: Peter Raabe brachte im Anschluß an eine vorzügliche Wiedergabe der aus Anlaß des hundertjährigen Geburtstages Mendelssohns gespielten „Schottischen Symphonie" drei Novitäten resp. wollte sie bringen, denn der Vortrag des Klavierkonzerts in c-moll vom Grafen Bolko von Hochberg mußte wegen nur teilweise eingetroffenen Notenmaterials unterbleiben. Dafür spielte Frau Kwast-Hodapp Chopins Des-dur Prélude, Schubert-Liszts „Erlkönig" und eine nicht notwendige Zugabe: „Vogelgezwitscher" von Rameau. Die beiden anderen Novitäten: Symphonischer Prolog zu Hebbels „Maria Magdalena" von Hugo Kaun und die symphonische Dichtung „Penthesilea" von Wolf

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

erfreuten sich trotz der guten Wiedergabe nur eines mäßigen, geteilten Erfolges. Es liegt dies jedoch nicht an den Werken, sondern an der Unmündigkeit und Urteilslosigkeit eines großen Teils des Publikums Novitäten gegenüber, um so mehr, wenn es die Presse vorher versäumt hat, in die Werke einzuführen. Dank dem orientierenden Programm hatte das lärmend instrumentierte Werk Wolfs einen größeren Erfolg, als die feinpoetische Arbeit Kauns. — Von Solistenkonzerten ist ein leider fast ausverschenkter Sonatenabend des mit vielem Beifall ausgezeichneten Richard Burmeister, sowie ein Lieder- und Balladenabend Walther Brehmes (eines Weimaraners) lobend zu erwähnen. Der noch junge Künstler verfügt über ein schönes, gut gebildetes Stimmaterial, jedoch die zum vollendeten Vortrag unbedingt nötige Charakterisierungsgabe ist ihm noch nicht völlig eigen. Carl Rorich

WIEN: Gabriel Pierné's „Kinderkreuzzug" ist jetzt auch hierher gelangt und hat, unter der Leitung des Komponisten im Gesellschaftskonzert und unter der vornehmen Mitwirkung der Frau Bellwidt, der Herren Betteto und Kohmann und der ärgerlich untermittelmäßigen der Frau Dorn-Langstein einen äußerlich starken Eindruck gemacht, der leicht vorherzusagen war. Weil hier zum erstenmal im Konzertsaal ein Versuch gemacht wird, der so vielen Stücken und Operetten der letzten Jahre Erfolg gebracht hat: die Ausnutzung der Kinder zu scheinbar künstlerischen Zwecken, eine nie versagende Wirkung, die sich auch diesmal angesichts eines Chors von 40—50 tadellos rein singenden Wunderkindern (das Knabenkonvikt „Mariahilf") einstellte, die die Schwierigkeiten der meist sehr sprunghaften und auch von Geübten schwer zu treffenden Intervalle, der fremdartigen Modulationen und der oft spröden Rhythmik mit spielender Mühelosigkeit bewältigten. Pierné's Musik ist durchaus Musik aus zweiter Hand. Hier wären aus dem großartigen historischen Stoff echte künstlerische Kontraste zu gewinnen gewesen: die Kinder, mitten durch Not und trübe Leidenschaften, durch alle Feindlichkeiten und Verruchtheiten des Lebens schreitend, gläubig, selig, von Blumen entzückt, mit Tieren spielend, in Unschuld zur Erlösung hinwandernd, — ungehindert durch alle Tücken der Mächtigen, durch Verrat, den sie gar nicht verstehen, durch die Abgründe der Welt, mit der sie nichts gemein haben. Statt hier großartige dichterische und musikalische Symbole aufzurichten, ist zu einer süßlich katholisierenden, dünnen, blassen und parfümierten „Legende" eine Musik gemacht worden, aus deren Gleichartigkeit sich nicht einmal die Kinderchöre durch Zartheit, einfältige Kraft und Anmut abheben, und in der neben vielen Einzelheiten, die geistreich erfunden sind, eigentlich nur die hübsche Szene der blumensuchenden Kinder und der geniale Instrumentationseinfall der ans Land schlagenden Meereswellen als dauernder Eindruck bleiben. Wogegen der Sturm und die schließliche Erlösung mit ermüdender Breite und ermüdender „Bewährtheit" der Ausdrucksmittel wirkt. In der Furcht vor Banalitäten scheuen die meisten Tondichter von heute eine gesunde, innerhalb der gleichen Tonalität fortschreitende Melodie: kaum zwei Takte, die ruhig in derselben Tonart bleiben, fortwährende Verbiegungen, enharmonische Verwechselungen und ebendadurch eine auf die Dauer abspannende Unruhe. Auch Pierné's Partitur ist ein solcher Doppel-B- und Doppelkreuz-Zug; ein unaufhörlicher Wechsel der Harmonie, auch wo er nicht begründet ist: mißverstandener Wagner, dessen Worte „von der Anwendung der Musik auf das Drama" jeder Tondichter unserer Zeit auswendig wissen — und inwendig zu eigen haben sollte. — Im Konzertverein hat Elgars mit großem Pomp verkündete As-dur Symphonie kalt gelassen. Zweifellos ein meisterlich gefügtes Werk, vornehm in der Thematik — besonders der langatmige Gesang des Adagio und das von Mendelssohnschen Geistesfunken durchsprühte Scherzo mit seinem lieblichen Trio sind von schöner und klarer Eindringlichkeit — fesselnd im instrumentalen Kolorit. Und doch ohne jene zwingende und unwiderstehliche Wirkung, die ein wirkliches Meisterwerk übt: das Werk eines Starken, der sich selbst verkündigt und, wenn auch oft nach langem Widerstreben, jeden bändigt, — und von viel geringerer, als Elgars Variationen; eben deshalb: weil er in der Symphonie viel unpersönlicher ist, „meisterlicher" sein will, „objektiv", — nur daß der Hörer eben auch „objektiv" bleibt und von den tönenden Vorgängen nicht miterregt wird. — Ganz anders, wirklich lebendig, sprühend, geistreich, voll launiger Kraft hat Norens „Kaleidoskop" gewirkt: ein Stück voll erfindungsreichen Witzes, in jeder Variation neu überraschend, ohne willkürlich und sprunghaft zu sein, von starker Klangphantasie getragen, sprudelnd von Eulenspiegeleien und gleich wieder von schöner Nachdenklichkeit getragen — eine der reizvollsten Schöpfungen der letzten Zeit, wenn es vielleicht auch sein mag, daß dieser Reiz einer des Glänzenden und Unerwarteten ist und daß er bei öfterem Anhören möglicherweise verblaßt. Was aber das Vergnügen an dem von Löwe und seinem Orchester mit blendender Bravour interpretierten Werk nicht schmälern soll. Man ist so dankbar geworden für eine halbe Stunde geistvoller, dem Übermut eines Ernsthaften entsprungener und ernsthaft zu nehmender musikalischer Unterhaltung. — Mendelssohnfeier überall, in allen Sälen, von allen Orchester-, Chor- und Kammermusikverbänden veranstaltet. Nicht immer zum Vorteil der Werke, deren edles Gleichmaß während eines ganzen Abends doch ermüdet; nicht nur, weil die geforderten Kontraste ausbleiben, sondern auch, weil man doch immer objektiver Hörer bei dieser vollendeten, in vornehmer Schönheit strahlenden, aber niemals zu miterlebender Erschütterung hinreißenden Musik bleibt. Das eindruckvollste dieser bisherigen Festkonzerte war der „Elias" der Gesellschaftskonzerte unter Schalk, dessen biegsamem Wesen gerade die Mendelssohnsche Tonwelt besonders adäquat zu sein scheint. Eine Aufführung von feierlichem Glanz, besonders belebt durch die außergewöhnliche Künstlerschaft der Solisten: Frau Rückbeil weiß ihrer zarten Stimme unendlich vielfältigen Ausdruck abzugewinnen (ihr Kindergesang war ein Meisterstück!), Frau Cahier ist heute eine der erlesensten Erscheinungen stilvollen Kunst-

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

gesangs, plastischer Vortragskraft und feiner Durchbildung des Details, und Paul Schmedes gewinnt jedesmal aufs neue durch die einfache Noblesse der Interpretation, durch seine beispielgebende, unvergleichliche Atemkunst und durch die schlichte Wärme seines Wesens, — Qualitäten, die auch bei dem vornehmen zweiten Liederabend des Sängers und bei seiner Mitwirkung an dem gemeinsam mit Theo Drill-Orridge veranstalteten Richard Mandl-Abend auf das wohltuendste wirkten. Mandls Lyrik zeigt die intimen Züge der künstlerischen Physiognomie, die man durch die „Griseldis" kennen gelernt hat: eine schwermütige Energie, eine heftige Konsequenz der thematischen und rhythmischen Gestaltung, die oft bis zum Eigensinn der Monotonie geht, eine ungemeine Kraft im Erfinden deutlicher Tonbilder und die starke, an Brahms und Wolf geschulte Ausdrucksfähigkeit einer empfindlichen Psyche, die der schneidendsten, ekstatischsten Schmerzensakzente — in dem von Frau Drill-Orridge in hinreißendsten Wehelauten wundervoll gesungenen „Grablied" — ebenso fähig ist wie der zärtlichen Heiterkeit — „Lied der einfältigen Yvonne" — oder herzlicher Anmut, die freilich immer von melancholischer Unterströmung getragen ist. Der Wunsch nach helleren Farben, nach vieltöniger, kraftvoller Gesundheit, manchmal vielleicht auch nach etwas wählerischerem Zögern in der Anwendung illustrierender Tonmittel ist der einzige, den diese ernsten, reifen und einem starken Können entstammenden Gaben eines wirklichen Künstlers übriglassen. — Was man von den Liedern des jungen Robert Winterberg nicht behaupten kann, zu deren Interpretation sich jüngst der samtdunkle Bariton des begabtesten und eifrigsten Volksopernsängers Joseph Schwarz, der etwas gleichförmige, undifferenzierbare Tenor des Herrn Maikl und der helle, ein wenig spröde Sopran der Frau Mannaberg vereinigt haben: in dieser Lyrik gibt es nichts Erfülltes, nichts mit bewußter Künstlerschaft Geformtes und Durchgebildetes, — alles wirkt wie Improvisation, gleichsam a vista nach dem Lesen des Textes heruntermusiziert, mit allen Zufälligkeiten und Beiläufigkeiten des bloß Momentanen, ohne abrundende Eroberung des Einfalls, ohne verschärfende Intensität des jetzt meist bloß angedeuteten Ausdrucks, durchaus vage auch in der Erfindung, die fast immer nur melodisiert, ohne sich zu wirklicher, endgültiger Melodie zu verdichten. Sympathisch an diesen leicht hingestreuten Kleinigkeiten ist die offenbare Naivität, die starke musikalische Mitteilungsfreude und die drängende Begeisterung, aus der sie entstanden sind; bedenklich dagegen die mangelnde Zucht ringender Arbeit, die kindliche Selbstschätzung, die leichtsinnige Flüchtigkeit für Genialität hält, vor allem aber die künstlerische Sorglosigkeit, die den ersten Einfall auch für den besten hält, ohne nach erfüllender Vollendung zu suchen. — Über eine anspruchslose, munter plaudernde und freundlich hinfließende „Singspiel-Ouvertüre" von Edgar Istel und eine in endlosen Sequenzen schwelgende, in gleicher „Dicke" durchinstrumentierte, dabei recht wohllautende Ballade des sonst begabteren Jan Brandt-Buys — eines jener Stücke, die nach Decsey's witzigem Wort nicht anfangen und nicht aufhören, sondern bloß „dauern" — hat im Novitätenkonzert des Konzertvereins die neue d-moll Symphonie von Bruno Walter unter der meisterlich überlegenen Leitung des Komponisten einen stürmischen Sieg errungen. Das schwerwiegende, durch seinen Musikreichtum zwingende, aber schon durch die ungeheuren Dimensionen der ersten beiden Sätze nicht leicht sich erschließende Werk sei bei nächster Gelegenheit in anderem Zusammenhange ausführlicher besprochen und für heute nur gleichsam „plakatiert". Seltsam immerhin, daß sich bei einer solch ekstatischen, breit aufgetürmten, vor keiner Schroffheit und keinem Klangexzeß zurückscheuenden Schöpfung nicht der mindeste Widerspruch meldete: nicht nur das lebensfrohe, keck zufahrende, abenteuerlich-phantastische Walzerscherzo und das unheimlich-gespenstische, dämonisch-schauerliche Finale, die beide lauten Jubel weckten, sondern auch der schwer wuchtende, trostlos düstere, gleichsam mit eisernen Fäusten alles befreiende Glücksgefühl niederhaltende erste Satz und der zweite, in dem sich dieses Glücksgefühl langsam und scheu löst und in zartem Hinträumen ausatmet, sind mit gespannter Teilnahme aufgenommen worden. Man hat eben in jedem Augenblick Musik gespürt, — auch dort, wo beim erstmaligen Hören die motivischen und architektonischen Zusammenhänge verloren gingen, und eine Musik gespürt, deren innere Notwendigkeit sich jedem mitteilt, und die der unmittelbare Ausdruck einer Persönlichkeit ist, was — wenn sich auch Einwände aller Art melden mögen — das künstlerisch Entscheidende ist.

Richard Specht

WIESBADEN: Die letzten Konzertwochen gehörten fast ausschließlich den Pianisten. Vortrefflichen Eindruck hinterließ im „Theater-Konzert" Ernst v. Dohnányi: man kannte ihn noch von früher als einen wilden klavieristischen Draufgänger und war aufs angenehmste überrascht über die bei aller temperamentvollen Wärme jetzt so wahrhaft klassische Abgeklärtheit seines Spiels. Franz Mannstädt, der im nächsten Konzert folgte, hatte danach einen schweren Stand; doch seine Beliebtheit ist so groß, daß man über gewisse „Bülowsche" Kühlheiten seiner Virtuosität gern hinwegsieht; er spielte u. a. Beethovens (nachträglich ausgegrabenes) B-dur Rondo, eine Komposition, die aber in ihrer mozartesken Spielseligkeit nicht mehr recht verfangen wollte. — Im Kurhaus hörten wir Josef Pembaur aus Leipzig, einen etwas nervösen, doch höchst feinfühlig gestaltenden Klavierpoeten, und Paul Goldschmidt, der wohl noch zunehmen wird an Alter, Vortragsweisheit und tiefer greifendem Kunstverstand. — Von Orchesternovitäten brachte Afferni uns eine etwas zerfahrene „Karnevalouvertüre" von Glazounoff; durch erfinderisches Talent interessierten die „Variationen" von Hugo Kaun. Raffinierte Instrumentationskunst verriet eine „Salome"-Tondichtung von H. Hadley — streng nach Wilde, doch, wie man sagt, frei vor Strauß komponiert. Bestimmte „Salome"-Farben müssen denn schon damals in der Luft gelegen haben.

Otto Dorn

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ZITTAU i. S.: Im Gegensatz zum Stadttheater, das sich aus dem widerwärtigen Operettensumpf nicht aufzuraffen vermag, entfaltet sich in unserer Stadt ein immer reicheres Konzertleben. So boten uns die beiden Graunschen Konzerte zwei selten hohe Genüsse: Henri Marteau und Julia Culp. Jener spielte zusammen mit dem ausgezeichneten Pianisten Göllner, der auch solistisch mitwirkte. Leider konnte das Programm nicht vollkommen befriedigen. Julia Culp und ihr Begleiter Erich Wolff schufen uns herrliche Stunden voll ungetrübten Genusses. — Der Konzertverein ließ uns in Carl Flesch einen hervorragenden Geiger kennen lernen; weniger konnten wir uns mit der Reger-Sängerin Clara Rahn (München) befreunden, was wohl an der eigentümlich flackernden Tongebung liegen mochte. Wundervoll spielte das „Russische Trio" Beethovens Tripelkonzert und Paul Juons interessante Trio-Caprice. — Sein 50jähriges Bestehen konnte der Gesangverein „Orpheus" feiern, wobei zwei große Festkonzerte die hohe Leistungsfähigkeit des Vereins bewiesen. Unter der Leitung des Kirchenmusikdirektors Stöbe gelangten im ersten Konzert Liszts „Heilige Elisabeth", im zweiten Beethovens Chorsymphonie, Brahms' „Schicksalslied", sowie ein Chor aus den „Meistersingern" zur Aufführung. — In edlem Sangeswettstreit ließen sich die drei Lehrergesangvereine Zittau, Görlitz, Reichenberg hören („Frithjof"), wobei als Solistin mit großem Erfolge Martha Schauer-Bergmann (Breslau) mitwirkte. — Die beiden einheimischen Künstler, Konzertsänger Fritz Stölzner und Frau Brandt-Scheibel, boten in einem Lieder- und Duettenabend viel Schönes und Anregendes. — Von den beiden hiesigen Orchestern ist zu berichten, daß die Regimentskapelle uns mit leidlichem Gelingen die „Fünfte" bescherte. An Stelle des in letzter Stunde absagenden Dr. Briesemeister sang Hans Rüdiger-Dresden sehr schön Walthers „Preislied", sowie einige Lieder am Klavier. In einem Extrakonzert desselben Orchesters fand die Symphonie des jungen Komponisten Carl Sommer eine freundliche Aufnahme. Jedenfalls hat man es mit einem entwickelungsfähigen, ernsten Talent zu tun, das jedoch von der Lösung allzu hoher Aufgaben vorläufig noch absehen sollte. Das Stadtorchester brachte eine sehr achtenswerte Wiedergabe von Brahms' „Vierter". — Ein seltener Genuß wurde uns schließlich noch im letzten Konzertvereins-Abend zuteil, in dem Ernst v. Possart Wildenbruch-Schillings' „Hexenlied" in hinreißender Weise mit Begleitung des Orchesters zu Gehör brachte. — Lobend hervorgehoben seien noch zwei Kammermusik-Abende von C. Thießen, sowie ein Kirchenkonzert am Totensonntag. -u-

ZÜRICH: Die zwei ersten Monate des neuen Jahres sind an starken und nachhaltenden Eindrücken nicht arm gewesen. Was Zürich ist, ersah man kürzlich, als das Gedächtnis Mendelssohns gefeiert wurde. Es gab ein mehrtägiges Fest. Neben den schönsten der Mendelssohnschen Ouvertüren hörte man das Chorwerk „Die Walpurgisnacht" durch den Gemischten Chor. Ein Kammermusikabend brachte kleinere Mendelssohnsche Werke. Zu einem besonderen Festakt hatte sich Philipp Wolfrum aus Heidelberg eingefunden, um ein fein getöntes Bild des Meisters zu geben. Dr. Haßler aus Berlin sang beim gleichen Anlaß einige Lieder. Die Mendelssohn-Tage waren reich und prächtig. — Zum fünften Abonnementskonzert, das Beethovenschen Tonwerken eingeräumt war, erschien der Kölner Pianist Karl Friedberg, zum sechsten, bei dem Franzosen zu Wort kamen, der Tenorist Plamondon aus Paris. Ersteres brachte eine stramme „Coriolan-Ouvertüre", letzteres Berlioz' „Phantastische Symphonie". Hans Hubers „Heroische Symphonie", trotz allen Einwänden eine vollwertige Tat, die unter den symphonischen Tondichtungen der neueren Schweizer Komponisten weitaus an erster Stelle steht, kam im achten Abonnementskonzert zu Gehör. Das instrumental-farbenkräftige Werk dieses Tonplastikers, das hier nicht mehr neu war, hinterließ abermals den Eindruck einer weithin erkennbaren Persönlichkeit. Es wird, wie nur wenige Schöpfungen der jungschweizerischen Tondichterschule, bleiben und wirken. Die Solistin des gleichen Konzertes, das als Neuwerk für Zürich eine D-dur Serenade Felix Draesekes bescherte, war Hermine Bosetti, die Münchener Sängerin. Alles in allem hat man wiederum, was das Programm betrifft, nur gut geordnete, sehr geschmackvolle Konzerte erlebt. Volkmar Andreae, der Leiter der sämtlichen erwähnten Orchesterkonzerte, nimmt alles, was er geben will, mit treuherziger Begeisterungsbereitschaft zur Hand, und sein künstlerisches Wollen ist echt und ehrlich. Eingeschobene Extrakonzerte mit Bronislaw Huberman und der Brüsseler Koloratursängerin Eve Simony bereicherten die Reihe der hervortretenden Ereignisse. Die Bekanntschaft mit zwei neuen Chören Gottfried Angerers („Märzluft" nach einem Gedicht von Siegbert Falter und „Vino beato" nach dem gleichnamigen Gedicht von Frida Schanz) vermittelte ein gediegenes Konzert des Männerchors „Harmonie". Außer den zwei erwähnten klarrhythmischen und tonhellen Kompositionen Angerers gab Max Regers „Hymne an den Gesang" ein treffliches Bild davon, auf welcher Höhe der Sangeskunst dieser Zürcher Männerchor unter der Leitung des Gesangspädagogen und Komponisten Angerer angekommen ist. Ein Hinweis auf eine stattliche Anzahl bester Kammermusikabende und anderer musikalischer Veranstaltungen heimischer Künstler soll noch dem Beweise dienen, daß das vielgestaltige musikalische Leben Zürichs mit der chronikeurhaft kurzen Aufzählung der genannten Konzerte noch nicht erschöpfend behandelt ist.

Dr. Hermann Kesser

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

ANMERKUNGEN ZU UNSEREN BEILAGEN

Zu der Studie von Dr. Weinmann im vorliegenden Heft gehört das Porträt des um die Musikforschung so hochverdienten Karl Proske, das uns der Verfasser in freundlichster Weise zur Verfügung gestellt hat.

Dank den Bemühungen unseres geschätzten Korrespondenten in Brüssel, des Herrn Felix Welcker, ist es uns möglich, den am 31. Januar im Alter von 97 Jahren aus dem Leben geschiedenen Doyen der Musikkritiker beider Hemisphären, Edouard Fétis, unseren Lesern im Bild vorführen zu können. Er bekleidete bekanntlich 75 Jahre lang das Amt des Musikreferenten bei der „Indépendance belge".

Eine der sympathischsten Gestalten unter den ausübenden Künstlerinnen, Clotilde Kleeberg-Samuel, ist plötzlich am 7. Februar in Brüssel nach kurzer Krankheit an einer Brustfellentzündung in der Blüte des Lebens, 42 Jahre alt, dahingerafft worden. Dieser Todesfall wird in der ganzen Musikwelt als ein großer Verlust empfunden werden, denn überall, wo sie auftrat, entzückte sie, eine zweite Clara Schumann, alle Herzen durch ihr feinsinniges, hochmusikalisches, allem äußeren Flitter abholdes Klavierspiel. Am 27. Juni 1866 in Paris von deutschen Eltern geboren (ihr Vater, Martin Kleeberg, stammt aus Mainz), machte sie ihre Klavierstudien am Pariser Konservatorium unter Frau Massart und errang schon im Alter von elf Jahren gegen 27 Konkurrentinnen den ersten Preis. 1878 trat sie im Concert Pasdeloup mit Beethovens c-moll Konzert auf und war mit einem Schlage eine Berühmtheit. Von jetzt unternahm sie alljährliche Konzertreisen durch ganz Europa, überall gefeiert. Seit ihrer Verheiratung (vor etwa zehn Jahren) mit dem talentvollen Bildhauer Charles Samuel hatte sie sich in Brüssel niedergelassen, wo ihr alljährliches Auftreten in den großen Orchesterkonzerten und in eigenen Recitals immer eine zahlreiche, begeistert lauschende Gemeinde anlockte. Ihre Lieblingskomponisten waren Beethoven und Schumann, deren Werke sie mit seltener Größe und unübertrefflicher Poesie interpretierte.

Es folgt ein Porträt des am 12. Februar in Braunschweig verstorbenen Symphoniedirektors August Schulz. Der Künstler wurde am 15. Juni 1837 in Lehre bei Braunschweig geboren. Von seinem Vater, der dort eine kleine Kapelle hatte, erbte er die Liebe zur Musik. Als echter Niedersachse tüchtig und praktisch, arbeitete er sich bald aus den beschränkten Verhältnissen empor, trat in die Hofkapelle ein und zeichnete sich durch sein Geigenspiel so aus, daß er von der Intendantur des Hoftheaters zum damaligen Konzertmeister in Hannover, Joseph Joachim, geschickt wurde. Das herzliche Verhältnis zwischen Lehrer und Schüler löste erst der Tod. Nach kurzer Wirksamkeit als Konzertmeister in Detmold kehrte er nach Braunschweig zurück, das er trotz mehrfacher verlockender Anerbietungen nicht wieder verließ. Spohr und die vier Gebrüder Müller schufen hier eine Tradition, die heute noch fortlebt. Berlioz hatte seinerzeit für die Hofkapelle nur Ausdrücke höchster Bewunderung. Als Anerkennung wandte er den Ertrag des zweiten Konzerts der zu gründenden Witwen- und Waisenkasse zu. Schulz wirkte dabei mit, und als am 25. Oktober 1903 der 50jährige Gedenktag des Stiftungskonzerts durch einen Berlioz-Abend glänzend gefeiert wurde, führten Joachim und er als die einzig Überlebenden den Bogen noch mit jugendlicher Frische. Da Schulz auch als Dirigent schöne Erfolge errang, wurde ihm die Leitung der Zwischenaktsmusik übertragen und der Titel „Symphoniedirektor" verliehen. Er gründete die Schulzsche Liedertafel, die nach seiner Wahl zum Liedermeister des Männer-Gesangvereins mit diesem verschmolz. Die Lieder, Duette, kleineren und größeren Chorwerke („Prinzessin Ilse", „Der erste Schnee" usw.), die Opern „Der wilde Jäger" und „Der Spielmann" gingen von hier aus in die Welt, zum Teil über den Ozean. Vor einigen Jahren trat er von seinen Stellungen zurück, blieb aber bis zu seinem plötzlichen Tode an Herzschwäche rüstig und geistig frisch und trug sich sogar noch mit kompositorischen Plänen.

Zwei anerkannten Meistern der Geige sind die beiden letzten Blatt gewidmet. Am 1. Februar war der 50. Geburtstag von Karl Halir. Aus Hohenelbe stammend, Schüler des Prager Konservatoriums und später Joachims, spielte Halir zuerst einige Zeit in der Bilse'schen Kapelle und war dann als Konzertmeister in Königsberg und in Mannheim tätig. 1884 wurde er Hofkonzertmeister in Weimar, 1893 Nachfolger de Ahna's in Berlin. Seit 1897 war er Mitglied des Joachim-Quartetts. Zahlreiche Konzertreisen haben seinen Namen überall bekannt gemacht. Zu den hervorragendsten Vertretern seines Instruments gehört auch seit langem Willy Burmester, geboren am 16. März 1869 in Hamburg, seit 1886 ein gefeierter Gast in den Konzertsälen des In- und Auslandes.

Nachdruck nur mit ausdrücklicher Erlaubnis des Verlages gestattet

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten

Für die Zurücksendung unverlangter oder nicht angemeldeter Manuskripte, falls ihnen nicht genügend Porto beiliegt, übernimmt die Redaktion keine Garantie. Schwer leserliche Manuskripte werden ungeprüft zurückgesandt.

Verantwortlicher Schriftleiter: Kapellmeister Bernhard Schuster
Berlin W 57, Bülowstrasse 107 I.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



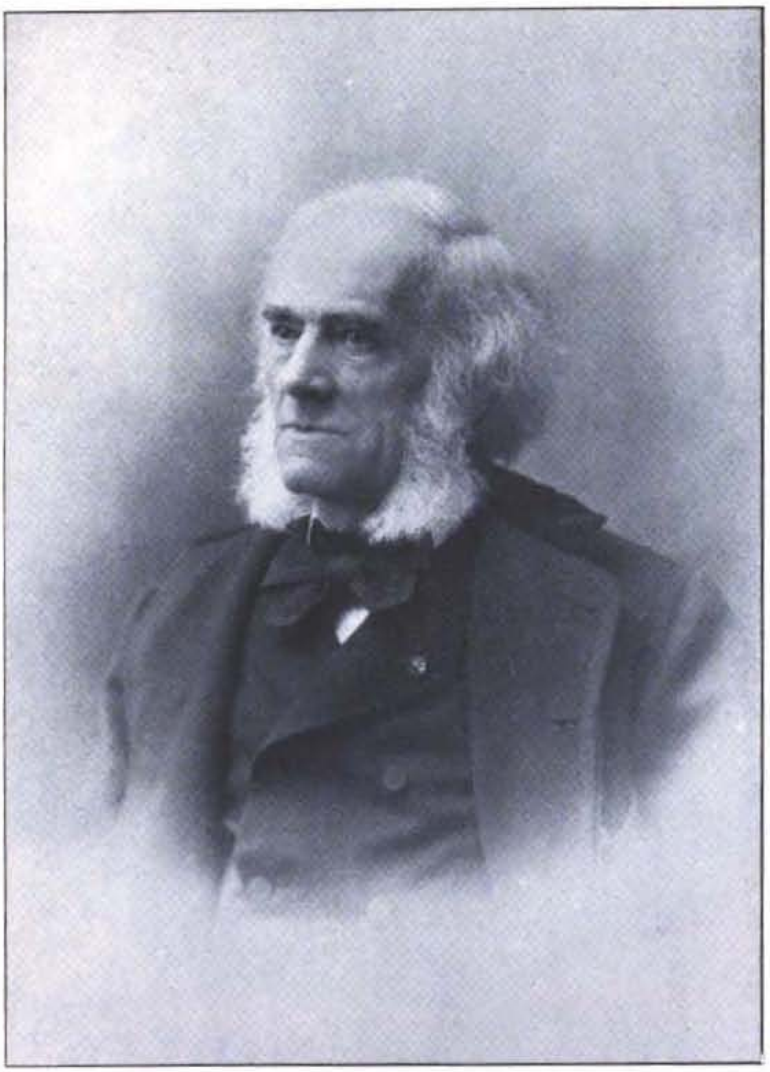
KARL PROSKE



VIII. 12

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



J. Ganz, Brüssel, phot.

EDOUARD FÉTIS
† 31. Januar 1909

Digitized by Google
Digitized from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

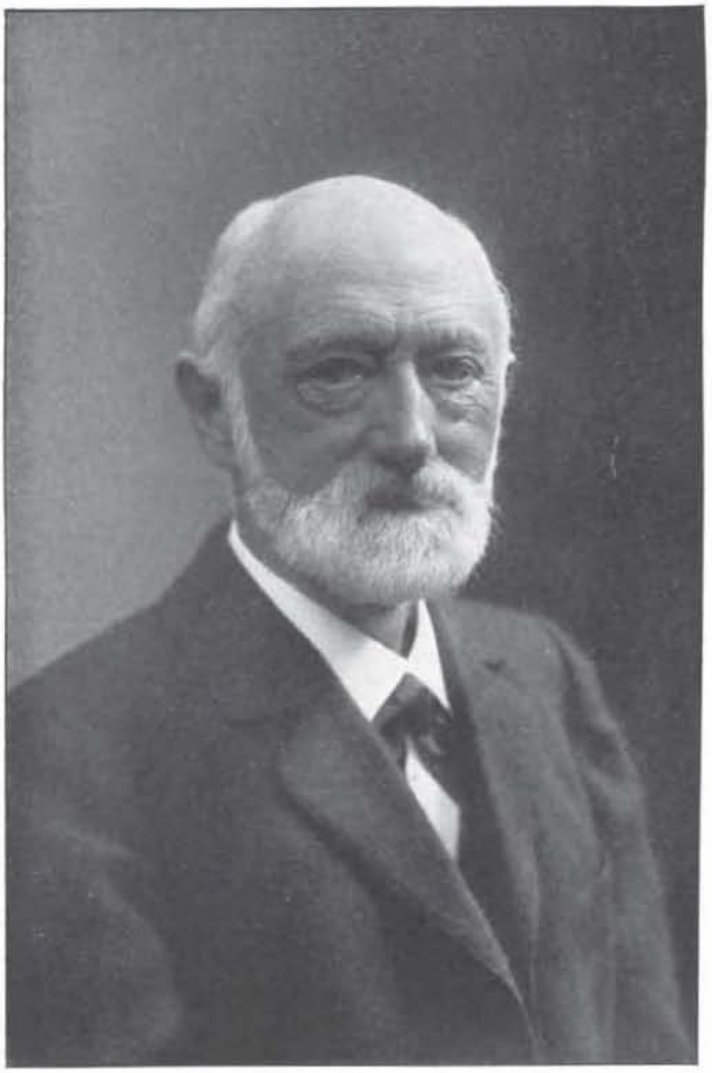


Géruzet, Brüssel, phot.

CLOTILDE KLEEBERG-SAMUEL
† 7. Februar 1909

VIII. 12

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



J. B. Feilner, Braunschweig, phot.

VIII. 12

AUGUST SCHULZ
† 12. Februar 1909

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Albert Meyer, Berlin, phot.

VIII. 12

KARL HALIR
* 1. Februar 1859

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN



Becker & Maaß, Berlin, phot.

VIII. 12

WILLY BURMESTER
* 16. März 1869

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GENERAL LIBRARY,
UNIV. OF MICH.
APR 7 1909



DIE MUSIK

F. A.

Digitized by Google
Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

8. JAHR HEFT 12

Zweites Märzheft

Steinway & Sons

New-York — London

Hamburg

Fabrik: Schanzenstraße 20—24

Magazin: Jungfernstieg 34.



Neues Pianino-Modell 5
M. 1300.— netto.

Flügel und Pianinos

Über 130000 im Gebrauch.



Neues Flügel-Modell 00
M. 2150.— netto.

Hof-Pianofortefabrikanten

Sr. Majestät des Deutschen Kaisers und Königs von Preussen.
Sr. Majestät des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.
Sr. Majestät des Kaisers von Russland.
Sr. Majestät des Königs Eduard von England.
Ihrer Majestät der Königin Alexandra von England.
Sr. Majestät des Schah von Persien.
Sr. Majestät des Königs von Sachsen.
Sr. Majestät des Königs von Italien.
Sr. Majestät des Königs von Spanien.
Ihrer Majestät der Königin-Regentin von Spanien.
Sr. Majestät des Königs von Schweden.
Sr. Majestät des Sultans der Türkei. etc. etc. etc.
Ihrer Majestät der Königin von Norwegen.
Ihrer Kgl. Hoheit der Prinzessin von Wales.

Nach meiner Meinung kommt weder in Amerika noch in Europa ein anderes Fabrikat Ihren vorzüglichen Erzeugnissen in irgendeiner der hervorragenden Eigenschaften nahe. Auf alle Fälle ist Ihr Fabrikat jetzt in meinen Augen das ideale Produkt unseres Zeitalters.

Eugen d'Albert.

Meine Verehrung und Bewunderung für die unübertroffene Schönheit des Tones, die Vollendung des Mechanismus und die wirklich wunderbare Dauerhaftigkeit sind unbegrenzt.

Teresa Carreño.

Meine Freude über die Fülle, die Macht, die ideale Schönheit des Tones und die Vollkommenheit der Spielart Ihrer Klaviere hat keine Grenzen.

I. J. Paderewski.

Ihre unvergleichlichen Instrumente sind so hoch über alle Kritik erhaben, daß Ihnen sogar jedes Lob lächerlich erscheinen muß.

Sofie Menter.

Endlich kann ich meinen herrlichen Steinway genießen. Wie ist doch das Instrument edel und schön. Wir schwelgen in Tönen. Ich habe eine so große innige Herzensfreude an dem Flügel.

Ernestine Schumann-Heink.

Kurzum: Die Steinway-Flügel und -Pianinos sind für mich der Gipfelpunkt der modernen Instrumente.

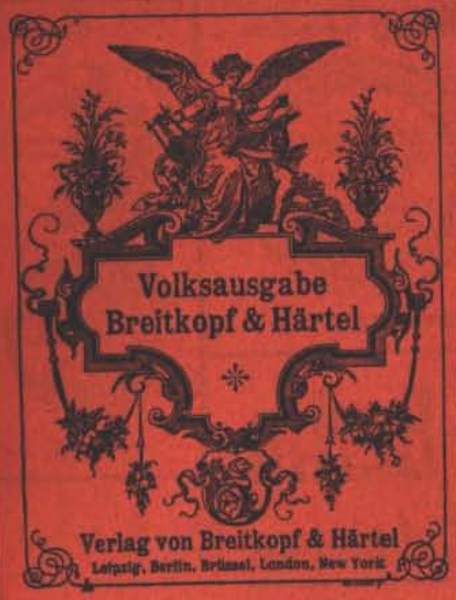
Prof. **Max Reger.**

Ich spiele „Steinway", weil ich es für das Beste halte.

Josef Hofmann.

Vertreter für Rußland: Jul. Heinr. Zimmermann, St. Petersburg, Moskau, Riga.

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



Neuigkeiten der Volksausgabe Breitkopf & Härtel

Nr. 2891. **Jos. Haydn, Violinkonzert.**
Nr. 1. C-dur. Für Violine u. Pianoforte (**Paul Klengel**) 3 M.

Nr. 2892. **Jos. Haydn, Violinkonzert.**
Nr. 2. G-dur. Für Violine u. Pianoforte (**Ph. Scharwenka**) 3 M.

Konzertaufführungen dieser beiden von uns aufgefundenen und jetzt erstmalig veröffentlichten Werke sind noch für diese Konzertzeit in einer Reihe größerer Städte vorgesehen.

Nr.	**Für Pianoforte zu zwei Händen.**	M.
2875.	**L. van Beethoven,** Op. 8. Serenade, D-dur (O. Taubmann)	1.—
	Ferruccio Busoni, Zwei Klavierstücke aus den Elegien.	
2907.	Nr. 2. All' Italia! in modo napolitano	2.—
2908.	Nr. 4. Turandots Frauengemach. Intermezzo	1.50
2839.	**Edward B. Fleck,** Die Grundlage der Klaviertechnik. Eine systematische Anordnung des wesentlichsten Stoffes zur technischen Entwicklung des Pianisten	3.—
	Für Pianoforte zu vier Händen.	
2888.	**Berühmte Armee-Märsche** (L. Klee)	1.50
	Für Orgel.	
2889/90.	**Wilh. Kienzl,** Op. 77. Acht Choral-Vorspiele. Heft I, II je	2.—
2834.	**E. Mac Dowell,** Trauergesang aus der zweiten (Indianischen) Suite, Op. 48, arrangiert von **W. H. Humiston**	1.50
	Für Violine.	
2828.	**Victor Küzdö,** Op. 13. 20 leichte und melodische Übungen in der 1. Lage	1.50
	Für Violine und Orgel.	
2504.	**Album** ausgewählter klassischer und moderner Kompositionen	3.—

Inhalt: Nr. 1. **Bach,** Adagio. Nr. 2. **Händel,** Larghetto. No. 3. **Mendelssohn,** Notturno aus dem Sommernachtstraum. Nr. 4. **Schumann,** Träumerei. Op. 15. Nr. 5. **Gade,** Romanze. Nr. 6. **Goltermann,** Andante aus Op. 14. Nr. 7. **Reinecke,** Vorspiel z. Manfred. Nr. 8/10. **Wagner,** Lohengrin. Nr. 8. Vorspiel. Nr. 9. Zug der Frauen. Nr. 10. Brautlied.

Nr.	**Für Violine und Pianoforte.**	M.
2881.	**R. Hilgenberg,** Op. 8. Fröhliche Musikstunden. Enthaltend 40 beliebte Volks- und andere Lieder, sowie berühmte Kompositionen in der 1. Lage für Violine, nebst einer Reihe von Dur-Tonleitern. Für Violine solo oder mit Klavierbegleitung	1.50
2902.	**R. Kreutzer,** Konzert Nr. 13. D-dur (David, Petri)	1.50
2903.	— Konzert Nr. 18. E-moll (David, Petri)	1.50
2904.	— Konzert Nr. 19. D-moll (David, Petri)	1.50
2846.	**P. Rode,** Konzert Nr. 6. B-dur (David, Petri)	1.50
2849.	**J. B. Viotti,** Konzert Nr. 23. G-dur (David, Petri)	1.50
2852.	— Konzert Nr. 29. E-moll (David, Petri)	1.50
	Für Flöte und Pianoforte.	
2870.	**Carl Reinecke,** Op. 283. Konzert	5.—
2910.	**R. Wagner,** Lohengrin. Konzert-Phantasie von **W. Popp,** Op. 352	2.50
	Klavier-Auszüge mit Text.	
2920.	**Joseph Haydn,** Tobias. Oratorium	3.—
2860.	**E. N. Méhul,** Joseph und seine Brüder. Mit Rezitativen von **F. Weingartner**	1.50
	Für eine Singstimme und Pianoforte.	
2859.	**Joh. Seb. Bach,** Ausgewählte Arien für eine Baßstimme, herausgegeben von **Anton Sistermans**	3.—

Inhalt: Nr. 1. Doch weichet, ihr tollen, vergeblichen Sorgen. Nr. 2. An irdische Scherze das Herze zu hängen. Nr. 3. Rezit: So bist du denn, mein Heil. Arie: Ich will nun hassen und alles lassen. Nr. 4. Dein Wetter zog sich auf von weitem. Nr. 5. Selig ist der Mann. Nr. 6. Mein Erlöser und Erhalter. Nr. 7. Rezit: Ach, soll nicht dieser große Tag. Arie: Seligster Erquickungstag. Nr. 8. Rezit: Ach, unser Wille bleibt verkehrt. Arie: Herr, so du willst. Nr. 9. Ich habe genug. Nr. 10. Rezit: Ich habe genug. Arie: Schlummert ein, ihr matten Augen. Nr. 11. Rezit: Ja, dieses Wort ist meiner Seelen Speise. Arie: Beglückte Herde, Jesu Schafe. Nr. 12. Merke, mein Herze, beständig nur dies.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Höchste Auszeichnung





Goldene Medaille Wien 1907

Höchste Auszeichnung



St. Petersburg 1908



Große Goldene Staats-Medaille

Philharmonie





Berlin 1906

Robert Beyer, Berlin

Größtes und vornehmstes Geschäft dieser Art am Platze

Kunstwerkstätten für Geigenbau

Telegramm-Adr.: Geigenbeyer-Berlin

W 50, Nürnberger Str. 46
Fernsprech-Amt VI, 6720

Schutz- R B Marke

W 64, Unter den Linden 20
Fernsprech-Amt Ia, 7039

Spezialität: Genaue Kopien nach Originalen in vollendeter künstlerischer Ausführung sowohl äusserlich als auch in Tonqualität.

Unter den Linden 20 Permanente Ausstellung vorzügl. erhaltener altitalien. u. a. Meisterinstrumente

Aus der Gutachten-Mappe:

Gelegentlich des Internationalen Geigen-Wettstreites am 6. und 7. Januar 1909 in Paris äußert sich der berühmte französische Geiger **Professor Maurice Hayat** folgendermaßen: „Die Geigen von Beyer, über deren unvergleichliche Qualitäten ich erstaunt bin, sind für mich geradezu Offenbarungen, sowohl in ihrer Ausführung, als auch in der Tonfülle, worin sie mit den Geigen der hervorragendsten italienischen Meister wetteifern können. Ich werde eines dieser wundervollen Instrumente künftighin in meinen Konzerten öffentlich spielen.“

Henri Casadesus, der Führer der bekannten „Pariser Société alter Instrumente“ gehörte gleichfalls dem Richterkollegium an. Er erklärt: „Es bereitet mir ein Vergnügen, Ihnen meine volle Bewunderung auszudrücken, die ich beim Hören Ihrer wundervollen Instrumente empfunden habe. Niemals hätte ich geglaubt, daß eine neue Geige mit solchen Tonqualitäten zugleich auch eine solche Macht an Tonfülle besitzt, daß sie dadurch befähigt ist, siegreich mit den hervorragendsten italienischen Meisterinstrumenten zu rivalisieren. Es ist ein wahres Wunderwerk, das Sie vollbracht haben, und ich bin überzeugt, daß Sie schon in der allernächsten Zeit als der größte Meister der modernen Geigenbaukunst anerkannt werden.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Über die **kritische Neuausgabe** von

Carl Maria von Webers Sämtlichen Schriften

besorgt von Georg Kaiser

lesen wir soeben folgende Besprechung in der „Norddeutschen Allgemeinen Zeitung“:

„Dass der Komponist des Freischütz auch über seine Kunst zu urteilen wusste und seine ästhetischen Anschauungen in wohlgeformten Aufsätzen darzulegen verstand, das ist ja in weiteren Kreisen bekannt. Dass er aber so viel und so vielseitig über Kunstfragen geschrieben hat, und dass seinen Aufsätzen, die eingehend und treffend sind, noch heute Wert und Bedeutung beizumessen ist, das wird man **mit Verwunderung und Dank aus dem ungemein sorgfältig gearbeiteten, ausführlichen, durchaus vortrefflichen Werke Georg Kaisers lernen können.** — Es ist fast ein Wunder, wenn der Sohn eines ruhelosen Zigeunerkünstlers, wie Carl Marias Vater es war, eine so gute und sorgsame Erziehung erhielt, dass man ihn vielseitig und gründlich gebildet nennen kann. Ebenso, daß er — eine Zeitlang in den Banden des Leichtsinns — sich zu einem sittlich gefesteten, edlen Menschen durcharbeitete. Er war mehrseitig begabt, hat sogar einen Roman geschrieben, und sein poetischer Sinn war es u. a., der den Freischütztext so bühnenwirksam gestaltete, wie wir ihn kennen. Selbst das traurige Euryanthenbuch bewahrte er vor noch böseren Schwächen, als es schon enthält. Weber hätte ein namhafter Musikschriftsteller sein können, ist aber doch besser, ein eigenartiger, grosser Tonsetzer zu werden. In seiner Doppelbegabung hat er, wie auch in mancher anderen Beziehung, grosse Ähnlichkeit mit Wagner. Er schrieb in 16 Zeitschriften und Zeitungen. Auch die beiden alten Berliner Blätter Spenersche und Vossische Zeitung können ihn zu ihren Mitarbeitern zählen. Er kämpfte gegen das Überlebte und Undeutsche, gegen das Nichtige und Modische, er wollte allem seichten Klingklang ein Ende machen. Und wurde ihm widersprochen, so trat er den Gegnern selbstbewusst und wirksam entgegen. Glatt und vornehm, wenn auch anfangs zuweilen leidenschaftlich, war seine Ausdrucksweise. Als Kritiker ist er nicht nur Tadler, er zeigt auch, wie es besser zu machen sei. Der Fachmann wie der Laie kann noch heute bei ihm lernen. Er verlangt vom Künstler, daß er seine Gaben als ein Himmelsgeschenk ansehe und sie, wie der Priester das ihm anvertraute Heiligtum, verwalte. Er ist ein Verteidiger alles Edlen, wie er rücksichtslos das Gewöhnliche bekämpft. Wie vielseitig er sich literarisch betätigte, ergibt die Zusammenstellung seiner Arbeiten in dem Kaiserschen Buche. Da finden wir Aufsätze über die Organisation musikalischer Anstalten, Konzert- und Opernkritiken, Briefe über die Kunstzustände in mehreren Städten, Beurteilungen von Büchern und Noten, Einführungen in eigene und fremde Werke, Charakteristiken verschiedener Künstler, Gegenkritiken, Poetisches und Übersetzungen aus dem Italienischen. — Welcher Musikschriftsteller unserer Tage hat so viel und so vielerlei an literarischen Erzeugnissen aufzuweisen! — **Es mag noch erwähnt sein, dass Kaiser eine Reihe von Aufsätzen gefunden hat, als deren Verfasser man Weber, der oft unter Decknamen schrieb, bisher noch nicht kannte. Sein Buch gehört zu denen, die eine Lücke ausfüllen, und zwar in recht ausgiebiger Weise. Und wer möchte nicht gern viel von dem herrlichen Freischütz-Weber lesen, der in seiner biographischen Skizze von sich sagt, er arbeite mit Fleiss und Sorgsamkeit und meine es wahrlich redlich und rein mit Menschen und Kunst.“**

Das Werk kostet geheftet 12.— Mk., gebunden 14.— Mk.

Verlag Schuster & Loeffler, Berlin W 57

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Königliche Akademie der Künste zu Berlin.

Preisausschreiben für Harmoniumkompositionen.

Wir erlassen hiermit ein Preisausschreiben für Harmoniumkompositionen unter folgenden Bedingungen:

1. Es sollen einsätzige Charakterstücke geschaffen werden, die aus dem Wesen des Harmoniums heraus erfunden und auf jedem fünfoktavigen Harmonium ausführbar sind. Die konkurrierenden Stücke sind bis zum 1. Juli dieses Jahres an das Bureau der Königlichen Akademie der Künste, Berlin W 64, Pariser Platz 4, einzusenden, und zwar anonym. Jede Komposition muß mit einem Motto versehen sein. Dasselbe Motto muß auf einem geschlossenen Briefumschlag stehen, der den Namen und die genaue Adresse des Autors enthält.
2. Eine Kommission von Tonkünstlern wird aus den Einsendungen die fünfzehn besten Stücke auswählen. Diese Kommission besteht aus den Herren Artur Bird, Paul Hassenstein, Königlichem Musikdirektor Bernhard Irrgang, Richard Kursch, Walter Lückhoff.
3. Aus den von der Kommission gewählten Kompositionen wird der Senat der Königlichen Akademie der Künste, Sektion für Musik, die drei besten mit Preisen von 1000, 500 und 300 Mk. auszeichnen und das Resultat in der Zeitschrift „Das Harmonium“ bekanntmachen.
4. Die preisgekrönten Kompositionen sollen der Zeitschrift „Das Harmonium“ einmal zum Abdruck überlassen werden, bleiben aber im übrigen Eigentum der Autoren.

Berlin, den 7. Februar 1909

Der Senat, Sektion für Musik
Fr. Gernsheim.

Wagner-Anekdoten

Aus den besten Quellen geschöpft von **Erich Kloss**

Preis: broschiert M. 1.50, gebunden M. 2.—. Durch jede Buchhandlung zu beziehen!

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Konzert-Bureau
Emil Gutmann
MÜNCHEN

Brief-Adresse: **Theatinerstraße 38**
Telegramm-Adresse: **Konzertgutmann München**
Fernsprech-Anschluß: **2215.**

Vertretung der hervorragendsten Künstler und Künstler-Vereinigungen.

Arrangement von Konzert-Turnéen und einzelnen Konzerten in allen bedeutenden Städten des In- und Auslandes.

Arrangement von Konzerten und Vorträgen in allen Sälen Münchens.

Größte Konzertdirektion Süddeutschlands

Das Konzert-Bureau Emil Gutmann München ist mit ähnlich lautenden Firmen in Wien und Paris nicht identisch.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN



AUGUST FÖRSTER



Flügel * Pianinos * Harmoniums



Fabrikate ersten Ranges von vollem, gesangreichem Ton, angenehm leichter Spielart, ausgezeichneter Stimmhaltung und unübertroffener Haltbarkeit.



August Förster, Königl. Hofpianofabrik, Löbau i. S.

Filialen: **Dresden A., Waisenhausstrasse 8** und **Berlin S., Oranienstrasse 64.**

Über die bei uns erschienenen

Briefe Richard Wagners

in 6 Bänden

unterrichtet ein besonderer illustrierter Prospekt, den wir auf Verlangen gern jedermann **kostenlos** übersenden. Dieser Prospekt führt auch unsere

Wagner-Literatur

lückenlos auf

Schuster & Loeffler ✠ Berlin W ✠ Bülowstraße 107

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilhelm Hansen,
Musik-Verlag, **Leipzig.**

Neue
Kompositionen
von
Christian SINDING.

Studien und Skizzen für Klavier, op. 82.

Nr. 1.	Entschluß . .	M. 1.50
„ 2.	Impromptu . .	„ 1.25
„ 3.	Skizze . . .	„ 1.75
„ 4.	Geflüster . .	„ 1.25
„ 5.	Studie . . .	„ 1.25
„ 6.	Erinnerung . .	„ 1.25
„ 7.	Caprice . . .	„ 1.25
„ 8.	Etüde . . .	„ 1.25
„ 9.	Beim Becher	„ 1.25
„ 10.	Humoreske . .	„ 1.25

Drei Stücke für Violine mit Klavierbegleitung, op. 89.

Nr. 1.	Ständchen . .	M. 1.80
„ 2.	Alte Weise . .	„ 1.50
„ 3.	Abendlied . .	„ 1.50

CEFES-EDITION

Von den nachstehenden Werken

Dr. Hugo Riemann's

habe ich die Restauflagen erworben und die Preise wie folgt ermäßigt:

Präludien u. Studien, Gesammelte Aufsätze zur Ästhetik, Theorie u. Geschichte der Musik.

Band 1: Broschiert 239 Seiten, mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen und verschiedenen Tabellen
statt Mk. 5.— nur Mk. 2.50 no.

Derselbe gebunden (eleg. Halbfranzband)
statt Mk. 6.50 nur Mk. 3.50 no.

Band 2: Broschiert 234 Seiten, mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen
statt Mk. 3.— nur Mk. 1.50 no.

Derselbe gebunden (eleg. Halbfranzband)
statt Mk. 4.— nur Mk. 2.40 no.

Band 3: Broschiert 228 Seiten, mit zahlreichen in den Text gedruckten Notenbeispielen
statt Mk. 4.— nur Mk. 2.— no.

Derselbe gebunden (eleg. Halbfranzband)
statt Mk. 5.— nur Mk. 3.— no.

Band 1, 2, 3 zusammen bezogen (brosch.)
statt Mk. 12.— nur Mk. 5.— no.

Band 1, 2, 3 **in 1 Bd. hocheleg. geb.**
statt Mk. 14.— nur Mk. 7.— no.

— Systematische Modulations-Lehre als Grundlage der musikalischen Formenlehre

mit vielen Notenbeispielen. Broschiert 208 Seiten
statt Mk. 4.50 nur Mk. 2.50 no.

Dasselbe in Engl. Einband
statt Mk. 5.50 nur Mk. 3.50 no.

Nähere Angaben, wie Inhaltsverzeichnisse und Erläuterungen sind aus den **Gelegenheits-Angeboten No. 1 u. 2,** welche ich an Interessenten gratis und frei versende, zu ersehen.

Katalog No. 387, Bücher über Musik gratis und frei.

C. F. Schmidt, Musikalienhandlung und Verlag, **Heilbronn a. N.**

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Soeben erschienen:

Franz Curti, Die Schlacht

In neuer Bearbeitung von
Prof. Friedrich Brandes

Für Tenor-Solo, Männerchor, kleinen Baßchor u. Orchester

Bei der Uraufführung im Konzert des Dresdener Lehrer-Gesang-Vereins am 17. Februar mit außerordentlichem Beifall aufgenommen.

Kurt Striegler, Der Gonger

Für Sopran- u. Bariton-Solo, Männerchor und Orchester

Fand im Konzert des Dresdener Männer-Gesang-Vereins am 5. Februar bei der Uraufführung begeisterte Aufnahme

Klavierauszüge zur Einsicht bitte zu verlangen

J. Günther, Verlag, Dresden X.

Berliner Musikalien-Druckerei

G. m. b. H.
Berlin-Charlottenburg.

Charlottenburg
Wallstrasse 22. Fernsprecher: Ch. 2078.

Notenstich. o o Notendruck.
Lithographie. o Autographie.
Künstlerische Titelblätter.
Vollständige Herstellung von Musikalien.

Ausstellungsmedaille d. Musikfachausstellung 1906.

Noten-Schreibpapier
in allen Liniaturen.

STECKENPFERD LILIENMILCH-SEIFE

von Bergmann & Co., Radebeul.

erzeugt ein zartes reines Gesicht, rosiges jugendfrisches Aussehen, weiße sammetweiche Haut, blendendschönen Teint und beseitigt Sommersprossen sowie Hautunreinigkeiten.

à Stck. 50 Pf. i. all. Apotheken, Drogerien, Parfümerien und Seifen-Geschäften.

Probebände der MUSIK

orientieren jene, die unsere Zeitschrift noch nicht kennen, besser, als es ein einzelnes Heft vermag. Jeder Probeband umfaßt **drei vollständige Hefte** in elegantem Umschlag und ist für **nur 1.— Mark** durch jede Buch- und Musikalienhandlung erhältlich.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

NEUE OPERN

Julius Bittner: „Die Musikanten“ sind von Weingartner für die Wiener Hofoper angenommen worden.

Raymond Bonheur: „Malva“, eine zweiaktige Oper, nach Gorki.

Akos von Buttykay: „Die Revolutionshochzeit“, Text von Sophus Michaelis.

Domenico Leone: „Sous le Knout“, ein dreiaktiges Werk, soll demnächst am Pariser Gaité-Theater unter Leitung des Komponisten seine Uraufführung erleben.

Max Wolff: „Das heiße Eisen“, musikalisches Lustspiel in einem Aufzug, nach dem Fastnachtsspiel von Hans Sachs gleichen Namens, ist von der Frankfurter Oper zur Erstaufführung angenommen worden.

OPERNREPERTOIRE

Graz: Am 22. Februar ging „Herzog Philipps Brautfahrt“, ein Opernlustspiel in drei Akten von Hanns von Gumppenberg, Musik von August Reuß, im Stadttheater zum erstenmal in Szene und errang einen lebhaften äußeren Erfolg.

KONZERTE

Berlin: Die „Berliner Barthsche Madrigal-Vereinigung“ war im Monat Februar zu zehn Konzerten verpflichtet in den Städten: Neubrandenburg und Malchin, Braunschweig (Hofkonzert bei dem Herzog-Regenten Johann Albrecht), in Heidelberg, Freiburg i. Br., München und Augsburg (in diesen beiden Städten schon zum zweiten Male), in Passau, Landshut und Bamberg. Gesungen wurden 140 Madrigale von: Palestrina, Lasso, Marenzio, Gabrieli, Donati, Conversi, Gastoldi, Standello, de Sermisy, de Wert, Jannequin, Bennet, Farmer, Ward, Morley, de Vento, Mylius, Sartorius, Friderici, Lemlin, Isaak, Haiden und Haßler.

Frankfurt a. M.: Kaiserwettstreit deutscher Männergesangvereine. Die Vorbereitungen zum Wettstreit sind in vollem Gange. In der Festhalle wird fieberhaft gearbeitet. Das Baubureau hat Auftrag, die Arbeiten bis zum 1. Mai zu vollenden. Für kleinere Arbeiten ist dann noch eine Frist gesetzt worden bis zum 20. Mai. Daß der Termin noch nicht festgelegt ist, verstimmt in manchen Kreisen. Es wird ein eigenes Sängerhaus errichtet, in dem Sänger und Dirigenten während der Vorträge Aufenthalt zu nehmen haben. Ein Verbindungsgang läßt sie von da direkt aufs Podium gelangen, das durch eine kulissenartige Schallwand für jeden Verein verstellbar eingerichtet ist. Die Bestuhlung des großen Festsaals ist auf 8000 Sitzplätze berechnet, so daß mit den Balkon- und den Stehplätzen etwa 15000 Personen Platz finden dürften. Ein mächtiges massives Glasdach schließt die Kuppel ab, was im Interesse der Klangwirkung sehr zu begrüßen ist.

Gainesville (Ga., U. S. A.): Das Brenau College Conservatory veranstaltet an den Sonntagnachmittagen regelmäßig Orgelkonzerte (Organist T. W. Musgrove). Die Programme zeugen von den Bemühungen, den Geschmack

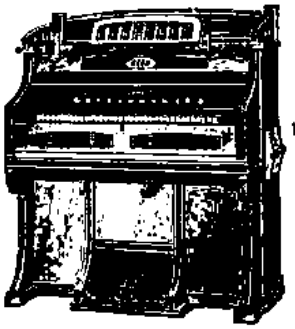
Th. Mannborg

Hoflieferant — Hoflieferant

Erste Harmoniumfabrik in Deutschland nach Saugwindsystem.

Ihrer Kgl. Hoheit Prinzess. Mathilde, Herzog. zu Sachsen. — Vielfach preisgekrönt. — Sr. Majestät des Königs von Rumänien.

Harmoniums



in höchster Vollendung — von den kleinsten bis zu den kostbarsten Werken.

Grosser Prachtkatalog steht gern zu Diensten.

Fabrik: Leipzig-Lindenau, Angerstr. 38.

Klavierwerke von

Edgar Vogel

Op. 12
Fantasia appassionata sulla morte d'un eroe

Op. 20
Zwei Legenden

Op. 17
„Aus Froschkönigs Reich“

Op. 19
Dorfidyllen

Verlag von Eisoldt & Rohkrämer
Tempelhof-Berlin

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

In geradezu enthusiastischen Anerkennungsschreiben sprechen sich zahlreiche erste Gesangskünstler und Künstlerinnen aus über die

Lieder und Gesänge von

MAX WIESE

In Konzerten erzielten die Lieder ausnahmslos die größten Erfolge!

Vor kurzem erschienen **neu:**

op. 25. „Lieder im Volkston."

No. 1. „Hinterm Lindenbaum" (Leo Heller).
No. 2. „Mein Engel hüte dein" (Wilh. Hertz).
No. 3. „Wenn ich scheiden muß" (Leo Heller).
No. 4. „An einem Herzen" (Max Bewer).
No. 5. „Als ich dich kaum gesehn" (Theod. Storm).
No. 6. „Schlaflied" (L. Beyer).
Für mittlere resp. hohe Stimme je 0.80 Mk.

op. 28. Vier Gesänge.

No. 1. Sommerbitte. „Zum letztenmal vor deinem Fenster blühn . . ." (Karl Siebert).
No. 2. „Unbegehrt" (Anna Ritter).
No. 3. „Abends" (Frieda Bettingen).
No. 4. „Es war" (Johanna Kanoldt) hoch je 1.— Mk.
No. 1, 2 und 4 erscheinen in Kürze in verschiedenen Stimmlagen.

Über frühere Werke Max Wieses urteilen u. a.:

„Die Musik" (Artur Eccarius-Sieber) 1908, Heft 18.

„In seiner Ballade ‚Die Tänzerin' offenbart Wiese eine **warmblütige Phantasie und lebendiges Tonempfinden.** Den dramatisch belebten Erzählerton trifft **das interessante Werk vortrefflich** und die reich gefärbte Klavierstimme illustriert die leidenschaftliche Stimmung der Wortdichtung **überaus anschaulich.** Einen wirksamen Gegensatz zu der erregten Tonsprache der Ballade ‚Die Tänzerin' bildet No. 3 aus op. 26: ‚Drei Raben' (Gedicht von Stangen). Es steckt in der **klangvollen, schönen Komposition** viel heimliche Märchenstimmung. In seinem ‚Harfenmädchen' schlägt Wiese einen melancholischen, aber in Verzweifelung ausklingenden Ton an, der die Stimmung des Textes klar veranschaulicht. Die Begleitung bietet eine passende Unterlage zu der Dichtung und Melodie und ist **bei aller Einfachheit ungemein wirkungsvoll.** Der letzte der vier Gesänge, ‚Elisabeth' (von Theod. Storm), ist **ein grosszügig entworfenes, tief empfundenes Stimmungsbild, edel in Melodie,** ausdrucksvoll in Harmonie und Rhythmus, konzis gefaßt, reiht es sich Wieses vorgenannten Werken würdig an."

„Allgemeine Musikzeitung", Berlin (Emil Liepe) 1908, No. 50.

„Vor allem **imponiert und erfreut** an dem Komponisten der **tiefinnerliche Zug,** mit dem er seine Texte dem Ausdruck nach auszustatten versucht. Überall stößt man auf das Streben nach **grösstmöglicher Tiefe des Ausdrucks,** und **was er darin erreicht,** ist schon jetzt **bemerkenswert."**

„Bonner Konzertführer" (Dr. Jul. Hagemann) 1908, März.

„‚Die Tänzerin' ist eine erschütternde Ballade, **die geradezu genial gearbeitet ist.** ‚Das Harfenmädchen', ‚Drei Raben' und ‚Elisabeth' sind **wahre Perlen moderner Lyrik, dankbar für die Singstimme,** äußerst interessant für das Klavier und technisch wirkungsvoll gestaltet. **Wir machen alle Sänger und Sängerinnen auf diese Lieder ganz besonders aufmerksam!"**

Derselbe: (über op. 25 „Lieder im Volkston") 1908, Dezember.

„Das sind sechs herzige Liedchen, schlicht im Ton, aus quellendem Herzen kommend, ohne jegliche Ansprüche und doch so warm und wohltuend. Ich bin fest überzeugt, daß unsere Sänger und Sängerinnen mit diesen **einfachen und dabei vornehmen** Weisen auf dem Podium Stürme des Beifalls hervorrufen werden. **Die Melodie kommt eben zu ihrem Recht!"**

Man verlange Max Wieses Lieder zur Ansicht in den Musikalienhandlungen oder direkt von

Eisoldt & Rohkrämer, Musikverl., Tempelhof-Berlin.

für gute Musik zu heben. Der Eintritt ist frei. Zur Aufführung kamen u. a. Werke von Mendelssohn, Piutti, Liddle, Brahms, Nevin, Sullivan, Händel, Adams, Chauvet, Vincent, Merkel, Moszkowski, Mozart.

Genf: Hier rüstet man sich zu einem internationalen Sängerfest, das drei Tage dauern soll. Die Kantonsregierung hat für das Unternehmen einen Beitrag von 15000 Franken bewilligt. Das Organisationskomitee rechnet auf eine Beteiligung von über 300 Vereinen.

Tsingtau: Symphoniematineen der Kapelle des III. Seebataillons (Dirigent: O. K. Wille) vom 17. und vom 24. Januar. Zur Aufführung kamen: Mozart („Zauberflöte"-Ouvertüre), Haydn („Oxford"-Symphonie), Berlioz („Benvenuto Cellini"-Ouvertüre), Liszt („Tasso"), Tschaikowsky (Pathétique), Weingartner („Das Gefilde der Seligen"), Wagner („Tristan"-Vorspiel).

Tübingen: Unter Fritz Volbachs Leitung führte der „Akademische Musikverein" das Requiem von Sgambati und Tschaikowsky's „Pathétique" auf. Den Orchesterpart führte das Münchener Tonkünstlerorchester aus.

Weimar: Im dritten Kammermusik-Abend der Herren Wollgandt - Branco - Uhlig - Friedrichs kamen „Kammerlieder" von Carl Rorich, gesungen von Herrn Bucha, zur Erstaufführung. Die Zeitung „Deutschland" schreibt darüber u. a.: „Die harmonische und kontrapunktische Arbeit ist sauber, sehr feinfühlig (es ist stellenweise erstaunlich, welche Fülle mit den fünf Stimmen erreicht ist) und überall vornehm. Und vornehm sind die Kompositionen in ihrer ganzen Anlage, denn auch ein unkundiges Auge wird sehen, daß diese Lieder wegen ihrer eigenartigen Form für den Sänger nicht allzu dankbar im äußerlichen Sinne sind, und so gewiß diese Kompositionen an den äußeren Effekt keine Konzessionen machen, so gewiß konnte sie nur ein Musiker schreiben, der für sein Werk überzeugt ist"

TAGESCHRONIK

Das berühmte Bildnis Beethovens von Stieler ging vor kurzem durch Kauf in den Besitz des Musikverlegers C. F. Peters in Leipzig über. Das Porträt wurde 1819 gemalt; es ist eines der wenigen, zu denen Beethoven mehrere Sitzungen bewilligt hat. Beethoven ist auf dem Bilde in voller Gedankenarbeit dargestellt, er hält Feder und Notenband in den Händen; auf besonderen Wunsch des Meisters sollte das Notenheft kennbar mit Missa solemnis bezeichnet werden. Das Gemälde kam noch bei Lebzeiten Stielers in die Spohrsche Familie und gehörte seit Jahren der Nichte Spohrs, Frau Gräfin v. Saurma.

Ein Preisausschreiben für Harmoniumkompositionen erläßt die Königliche Akademie der Künste in Berlin, Sektion für Musik, unter folgenden Bedingungen: Es sollen einsätzige Charakterstücke geschaffen werden, die aus dem Wesen des Harmoniums heraus erfunden und auf jedem fünfoktavigen Harmonium ausführbar sind. Die konkurrierenden Stücke sind bis zum 1 Juli d. Js. an das Bureau der Königlichen Akademie der Künste, Berlin W 64, Pariser

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Platz 4, einzusenden, und zwar anonym. Eine Kommission von Tonkünstlern wird aus den Einsendungen die fünfzehn besten Stücke auswählen. Diese Kommission besteht aus den Herren Arthur Bird, Paul Hassenstein, Königlichem Musikdirektor Bernhard Irrgang, Richard Kursch, Walter Lückhoff. Aus den von der Kommission gewählten Kompositionen wird der Senat der Königlichen Akademie der Künste, Sektion für Musik, die drei besten mit Preisen von 1000, 500 und 300 Mk. auszeichnen und das Ergebnis in der Zeitschrift „Das Harmonium" bekanntmachen.

Ein Autograph von Chopin stellt das Antiquariat von Leo Liepmannssohn in Berlin zum Verkauf. Es handelt sich um des Komponisten eigenhändige Niederschrift von dreien der als op. 44 veröffentlichten vier Mazurkas, die der Komtesse Rosa Mostowska gewidmet sind. Diese Offerte findet ihre Ergänzung in dem seitens derselben Firma angezeigten Verkauf eines Briefes Felix Mendelssohn Bartholdys an den großen polnischen Klaviertonpoeten, in dem Mendelssohn von diesem ein musikalisches Albumblatt für seine Gattin Cécile, eine große Verehrerin Chopinscher Musik, erbittet.

Die Orgel der Westminster-Abtei, die in ihren wesentlichen Bestandteilen aus dem Jahre 1694 stammt, ist gründlich erneuert worden. Von den damals eingesetzten Stimmen sind noch zwei im Gebrauch. Alles übrige war bereits hinzugefügt, und auch die ganze Orgel hatte ihre Stelle gewechselt. Im Jahre 1730 erfuhr sie ihre größte Umwandlung auf Veranlassung von Georg II., der sie für die Krönungsfeier vollständig ausbauen ließ. Dann blieb sie länger als ein Jahrhundert fast unberührt, bis 1846 wieder eine bedeutende Vergrößerung ausgeführt wurde. Sie wurde nun auch so aufgestellt, daß man von ihr aus das ganze Innere der mächtigen Kirche überschauen konnte. Aber auch diese Neuerungen waren nicht so durchgreifend, daß die Orgel nicht bis zum Ende des vorigen Jahrhunderts durchaus altmodisch geblieben wäre. Jetzt hat die Orgel einen vollständig neuen Mechanismus erhalten; die Pfeifen sind fast sämtlich ersetzt, und außerdem ist eine große offene Oktave mit 16 Fuß langen Pfeifen zugesetzt worden. Endlich kann danach die berühmte Westminster-Abtei sich des Besitzes einer wirklich schönen Orgel rühmen, die im ganzen aus 77 klingenden Stimmen besteht und fünf Manuale besitzt. Das Gebläse wird durch eine Gasmaschine angetrieben, ein merkwürdiger und vielleicht einzig dastehender Triumph der Gasmotoren, weil sonst wohl überall der mechanische Antrieb für die Luftzufuhr von Orgeln auf elektrischem Wege bewirkt zu werden pflegt.

Wie aus München gemeldet wird, tritt Kommerzienrat Groß von der geschäftlichen Leitung der Bayreuther Festspiele zurück. Groß, dem die musterhafte Organisation und Verwaltung der Festspiele zu danken ist, hat dieses Amt, das er in selbstloser Weise ausübte, aus Gesundheitsrücksichten aufgegeben.

Als Nachfolger Karl Panzners in Bremen ist Kapellmeister Ernst Wendel aus Königsberg gewählt worden.

Der Kölner Tonkünstlerverein hat an Stelle



Siri
Fischer
Schnee-
voigt

Moderne Photographie

BERLIN W
No. 49 Münchenerstraße No. 49
Amt VI, 8360.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

KONZERTE

Die Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg, Meisterschule für Bühne und Konzert, gab im Klindworth-Scharwenka-Saal in einem Konzert zum zweitenmal Beweise ihrer künstlerischen Erziehungsart, abhold jeder musikalischen Dressur, dem gesunden Instinkt ihrer Zöglinge durch praktische Winke und seelische Vertiefung Spielraum lassend. Geige und Klavier waren durch teilweise noch sehr jugendliche Schüler beiderlei Geschlechts aus den Klassen der Konzertmeisterin Inka v. Linprun und von Martha Küntzel vielverheißend vertreten. Im gesanglichen Teil stellten Luise Klossegk-Müller, der bekannte Tenor Magnus Bertinetti und Kapellmeister Rumpel gutgeschulte Kräfte heraus. Drei Quartette aus „Elias", von Max Battke geleitet, schlossen den Abend harmonisch ab, dem Clemens Schmalstich durch feinfühlige Begleitung ein vornehmes Gepräge verlieh.

VERSCHIEDENES

Sondershausen. Für einen Meisterkursus im Klavierspiel ist vom 15. Mai bis 30. Juni 1909 Frédéric Lamond gewonnen worden. Dadurch, daß für die Proben und öffentliche Aufführung von Konzerten mit Orchester die Hofkapelle vom Fürsten zur Verfügung gestellt ist, gewinnt diese Veranstaltung für die Pianistenwelt eine besondere Beachtung.

Die Kunstgesangschule von Frau Dr. Hedwig Lehnsen-Wolfradt, der bekannten Konzert- und Oratoriensängerin in Berlin, erfreut sich eines guten Rufes und bietet speziell jungen Sängerinnen Gelegenheit, ganze Programme, Oratorien zu studieren, zu korrepetieren und dann bei öffentlichen und intimen Vortragsabenden aufzutreten.

Dem Leiter der Heermannschen Violinschule, Herrn Kammervirtuosen Hans Lange, verlieh der Fürst Leopold zur Lippe den Orden der Lippischen Rose.

Eine Dotation für Edgar Tinel ist von dem Minister der schönen Künste, Baron Descamps-David, bewilligt worden. Der Komponist der dramatischen Legende „Katharina" hat die Summe von 5000 Frank mit dem ausdrücklich ausgesprochenen Zweck erhalten, um das Interesse an der Heimatkunst zu ermutigen.

Klavierwerke von AUGUST WEISS

Op. 65. **Vier leichte Stücke mit Phrasierung und Fingersatz.**
Heft I: Heimweh; Großmütterchen
Heft II: Gavottino; Schmeichelkätzchen
Heft III: Abendstille; Alla Scherzino
à M. 1.20

Op. 31. **Konzert-Etüde I** M. 1.50

Op. 35. **Melodie** M. 1.50

Op. 71. No. 1. **Wellenspiel** M. 1.—
No. 2. **Hünengrab** M. 1.—
No. 3. **Nachtmahr** M. 1.—
No. 4. **Waldschrat** M. 1.20

Op. 76. **Konzert-Etüde II** M. 1.20

Siehe die günstige Besprechung Seite 112.

Zu beziehen durch alle Musikalienhandlungen oder direkt von
Raabe & Plothow (Inh.: **Breitkopf & Härtel**),
Berlin W 9, Potsdamerstraße 21.

des nach Weimar berufenen Waldemar von Baußnern Professor L. Uzielli zum Vorsitzenden gewählt.

Françoise Mahling-Bailly, koburgische Hofopernsängerin, wurde zur Kammersängerin ernannt.

Kammersänger Andreas Moers in Düsseldorf erhielt vom Herzog von Sachsen-Koburg-Gotha den Professortitel.

Max Pauer in Stuttgart erhielt vom König von Württemberg das Ehrenkreuz des Ordens der Württembergischen Krone.

Von den Mitteilungen der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen soeben No. 95 und 96 zu gleicher Zeit. Die Nummer 95 ist in der Hauptsache Joseph Haydn gewidmet. Zunächst überrascht sie die musikalische Welt mit der Nachricht der Auffindung und erstmaligen Veröffentlichung zweier Haydnscher Violinkonzerte. Weiter bringt das Heft einen Auszug aus der Schrift „Joseph Haydn und Breitkopf & Härtel" von Dr. Hermann von Hase, aus dem hervorgeht, daß auch Haydn schon recht ansehnliches Honorar für seine Werke bezog. So erhielt er von Breitkopf & Härtel für seine „Jahreszeiten" 4500 fl. Honorar. Den zweiten Teil des Heftes bildet ein kurzer Rückblick von Max Seiffert auf die Entwickelung der Händel-Pflege mit Ankündigung zu erwartender Bandausgaben der Werke Händels und ein kleiner Aufsatz „Musikalische Gedenktage 1909" von Alfred Heuß. — No. 96 verbreitet sich ausführlich über die Klavierauszug-Gesamtausgabe der Bühnenwerke Richard Wagners. Ferner werden die zweite Auflage des Notenbuches des achtjährigen Mozart, sowie die bevorstehende erste Ausgabe des „Weihnachtsoratoriums" von Heinrich Schütz angekündigt, Berichte über die Wiener Aufführung von Méhul's „Joseph und seine Brüder" und die von der Neuen Bachgesellschaft geplante Ausgabe für den praktischen Gebrauch der Werke J. S. Bachs gegeben, denen eine kurze Skizze des Lebens und Schaffens des derzeitigen Leipziger Thomaskantors Gustav Schreck folgt. Die Verlagsbuchhandlung übermittelt beide Heftchen auf Verlangen kostenlos.

TOTENSCHAU

In Leipzig † im Alter von 61 Jahren der Begründer und Inhaber der Musikalienhandlung Franz Jost. Seit 30 Jahren bearbeitete er „Hofmeisters Handbuch der musikalischen Literatur".

Am 13. Februar † in Würzburg, 68 Jahre alt, Professor Wilhelm Schwendemann, ein ausgezeichneter Geiger und Lehrer.

Am 20. Februar † in Weimar im Alter von 75 Jahren Anna Stahr, einst eine gefeierte Klaviervirtuosin.

Am 24. Februar † in Leipzig, 60 Jahre alt Robert Müller, ein Meister der Posaune, seit 32 Jahren Mitglied des Stadt- und Gewandhausorchesters, seit 26 Jahren Lehrer seines Instruments am Konservatorium.

Schluss des redaktionellen Teils

Verantwortlich: Willy Renz, Berlin

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN
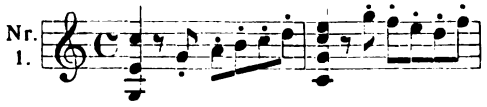
Joseph Haydn

Sechs Symphonien für Orchester,

aus dessen unbekannten von 1761—1776 komponierten Symphonien ausgewählt, revidiert und mit Vervollständigung der Vortragsbezeichnungen herausgegeben von
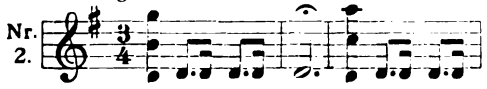
Carl Banck.

„Le Midi". *Adagio.*
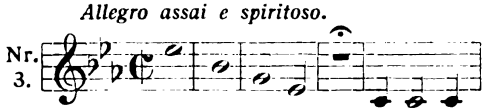


Partitur no. M. 5.50. Orchesterstimmen no. M. 8.—.
Für Klavier zu 4 Händen M. 4.—.

Adagio maestoso.
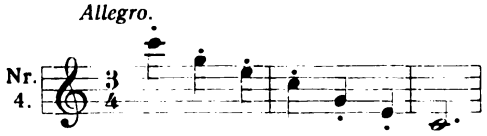


Partitur no. M. 3.50. Orchesterstimmen no. M. 7.—.
Für Klavier zu 4 Händen M. 4. .

Allegro assai e spiritoso.
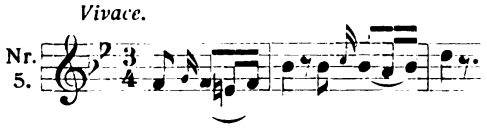


Partitur no. M. 3.—. Orchesterstimmen no. M. 5.50.
Für Klavier zu 4 Händen M. 3.—.

Allegro.
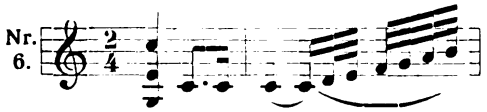


Partitur no. M. 3.50. Orchesterstimmen no. M. 7.—.
Für Klavier zu 4 Händen M. 4. .

Vivace.



Partitur no. M. 3.50. Orchesterstimmen no. M. 5.50.
Für Klavier zu 4 Händen M. 4.—.

„Il Distratto". *Adagio.*



Partitur no. M. 4.50. Orchesterstimmen no. M. 7 .
Für Klavier zu 4 Händen M. 5.— .

Fr. Kistner, Leipzig

Musikverlag.

Victoria Luise-Konservatorium.

BERLIN W 30, Motzstr. 57. Fernsprecher Amt VI, 17960.

Direktion: **Alfred Schmidt-Badekow.**
Künstlerischer Beirat: **Willy Burmester.**

Hauptlehrkräfte: Hjalmar Arlberg; Irene von Brennerberg; Klara Erler; Fritz Espenhahn, Kgl. Kammervirtuos; Josefine Gruson, ehem. sächs. Hofopernsängerin; Leo Halir, Kgl. Kammermusiker; Rudolf Krasa, von der Kgl. Hofoper; Max Laurischkus; Eugène Malmgren; Lina Schmalhausen, Hofpianistin; Alfred Schmidt-Badekow.

Monatliche Klavierabende des Direktors für die Angehörigen und Interessenten des Institutes. — Kinderchor (Methode Jaques-Dalcroze).

Eintritt jederzeit.

Prospekte unentgeltlich durch das Bureau.

Verlag von Ries & Erler in Berlin

Männerchöre mit Orchester

von

Siegmund von Hausegger.

No. 1: Schmied Schmerz. No. 2: Neuweinlied.

Partitur und Orchesterstimmen jede 10 Mk. no.
Klavierauszug 2.40 Mk. no., jede Chorstimme 60 Pfg. no.

Schlachtgesang (Altdeutsches Volkslied).

Partitur 6 Mk. no., Orchesterstimmen 12 Mk. no.,
Klavierauszug 3 Mk. no., jede Chorstimme 75 Pfg. no.

Totenmarsch.

Partitur 6 Mk. no., Orchesterstimmen 12 Mk. no.
Klavierauszug 3 Mk. no., jede Chorstimme 75 Pfg. no.

Über die Aufführungen dieses Werkes im III. Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde schreibt die Kritik u. a.:

„Der ‚Totenmarsch' gefiel mir von allen Werken am besten. Er ist knapp in der Form, trifft die Stimmung und hinterlässt mit seinem versöhnlich ausklingenden Nachspiel einen völlig geschlossenen Eindruck, und man hat vergessen, dass die musikalische Erfindung nicht gerade in ursprünglicher Frische quillt."
Leop. Schmidt (Berliner Tageblatt).

„Als eine imposante, feingestimmte Schöpfung erwies sich Hauseggers ‚Totenmarsch'. Sichere Handhabung der Ausdrucksmittel und effektvolle Anlage zeichnen dieses Werk ebensosehr aus, wie der vornehme Geist und die starke poetische Anschauung, die jeder Takt widerstrahlt.
W. Klatte (Berliner Lokalanzeiger).

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Goby Eberhardt, „Meisterschule des Violinspiels".

In **Braunlage** (Oberharz) beginnen die „Meisterkurse" am 1. Juli. Von Februar bis Ende April ist meine Adresse: **Nizza, Boulevard Viktor Hugo 41.** Mein neues Übungssystem steigert die Technik auf eine bisher ungeahnte Weise bei größter Zeitersparnis.

August Wilhelmj schreibt: „Die neue Methode ist das Werk **eines Genies.**"
Prof. Hermann Ritter: „Das Werk ist **epochemachend.**"
Prof. R. Sahla: „Schon nach flüchtiger Durchsicht hat mich Eberhardt **überzeugt.**"
Arth. Hartmann: Genial, steigert die Technik in **kurzer Zeit.**"
Konzertmeister Hildebrand: „Garantiere jedem Schüler und Dilettanten eine **dreifache Steigerung** seiner Technik innerhalb 3—4 Monate."
Max Loewengard: „Der Gedanke ist **neu** und **genial.**"

Bei **Carl Simon, Musikverlag, Harmoniumhaus, Berlin SW 68, Markgrafenstr. 101**
erschien soeben: **Urteile und Kompositions-Verzeichnis der Werke von**

Sigfrid Karg-Elert,

darin sind **alle** Kompositionen, auch die aus **fremdem Verlage** enthalten, z. B. Werke für **Orchester, Blasinstrumente, Orgel, Harmoniumsolo, Harmonium-Ensemble, Klavierwerke, Lieder** mit **Instrumentalbegleitung, Lieder** mit **Klavier, Lieder** mit **Harmonium** u. a. m. Ferner eine **reiche Auswahl** von **Bearbeitungen** aus klassischen und modernen Werken.

Auswahlsendungen zu Diensten, wenn der vierte Teil angekauft wird.

Als hochbegabter Komponist für **Harmonium** und **Spezialkenner** desselben hat **Karg-Elert** sich ein großes Verdienst erworben, indem er in seiner **Brosohüre:**

Die Reform des modernen Druckwind-Harmoniums

(Preis 60 Pf.) in klarer, logischer und praktischer Weise unter Beifügung einer Dispositions-Tabelle den Fabrikanten Anregung und Anleitung gegeben hat, wie auf die billigste Bauart nach seiner Methode vom Einspiel- bis zum Kunstharmonium die Wirkung des letzteren erzielt und die gange Harmonium-Musikliteratur darauf ausgeführt werden kann.

Noch sei aufmerksam gemacht auf die **Brosohüre:**

Kleiner Ratgeber bei **Anschaffung** von **Harmoniums** mit Abbildungen im Text, verfaßt von **Willy Simon** (Preis 40 Pf.). Der Unterschied der beiden Systeme: Druckwind und Saugwind ist darin praktisch erläutert. Man verlange dazu die belehrenden Schriften, Urteile und die Artikel über das Harmonium als Hausmusik und gratis die

Neueste Preisliste des Harmoniumhauses Carl Simon, Berlin SW 68,
Amt IV 2312. **Markgrafenstr. No. 101** (nahe der Lindenstraße).

Großh. Konservatorium für Musik
zu Karlsruhe,
zugl. Theaterschule (Opern- u. Schauspielschule). Unter d. Protektorat Ihrer Kgl. Hoheit d. Grossherzg. Luise v. Baden.

Beginn des Sommerkursus am 19. April 1909.

Der Unterricht erstreckt sich über **alle Zweige der Tonkunst** und wird in deutscher, englischer, französischer und italienischer Sprache erteilt. Die ausführlichen **Satzungen** des Großherzogl. Konservatoriums sind kostenfrei durch das Sekretariat desselben zu beziehen.

Neu eröffnet: Kurse für rhythmische Gymnastik Methode E. Jaques-Dalcroze.

Alle auf die Anstalt bezügl. **Anfragen** und **Anmeldungen** zum Eintritt in dieselbe sind zu richten an den Direktor
Hofrat Professor Heinrich Ordenstein, Sophienstraße 35.

Konzert-Direktion Hermann Wolff, Berlin.

Saal Bechstein: 23. März: **Fridtjof Backer-Gröndahl** (Klav.). 24. März: **Lillian Wiesicke** (Ges.). 25. März: Prof. **Sandro Scuri** (Klav.). 26. März: **Grete Forst** (Ges.). 27. März, mittags: **Etelka Gersters Schüler-Matinee;** abends: **Sanna van Rhyn** (Ges.). 28. März, mittags: **Schüler-Aufführung** von **Alfred Schmidt-Badekow.** 29. März: **Marta Ohlf** (Ges.). 30. März: **Ida Isori** (Ges.) u. Hofkonzertmeister Prof. **Henri Petri** (Viol.) u. **Paolo Litta** (Klav.). 31. März: **Bruno Eisner** (Klav.).

Beethoven-Saal: 22. März: **Franz Steiner** (Ges.). 23. März: **Konzert zum Besten des Schweizerinnenheims.** 24. März: Kammersänger **Heinemann.** 25. März: **Sergei Wassilenko** (Komp.) m. Orch. 26. März: **Paul Goldschmidt** (Klav.). 27. März: **Elena Gerhardt** (Ges.). 30. März: **Louise Mac Kay** (Ges.). 31. März: **Freya Ganswindt** (Klav.). 3. April: **M. Louise Bailey-Apfelbeck** (Klav.) m. Orch.

Singakademie: 25. März: **Else Schünemann** (Ges.). 26. März: **Musikalische Gesellschaft** m. Orch. Dir.: **Eduard Levy.** 27. März: **Max Bendix** (Viol.) m. Orch. 1. April: **J. C. Heyning** (Klav.).

Philharmonie: 28. März: **Generalprobe zum X. Philharmon. Konzert.** Dir.: Arthur Nikisch. 29. März: **X. Philharmon. Konzert.** Dir.: Arthur Nikisch. 1. April: **Berliner Liedertafel** (Chorm.: F. Wagner). 2. April: **Ernestine Schumann-Heink.** 4. April: **Generalprobe Pensionsfonds-Konzert des Philharmon. Orchesters.** 5. April: **Pensionsfonds-Konzert des Philharmon. Orchesters.**

Klindworth-Scharwenka-Saal: 25. März: **Robert Forster-Larrinaga** (Klav.).

Blüthner-Saal: 27. März: **Günther Freudenberg** (Klav.) m. Orch.

Digitized by Google

Original from
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Deutsche Vereinigung für alte Musik

Engagementsanträge erbeten direkt an Dr. Ernst Bodenstein, München, Ludwigstraße 22a oder durch alle Konzertdirektionen.

Konzerte der Konzertdirektion Hermann Wolff, Berlin

Beethovensaal: Donnerstag, 25. März, abends 8 Uhr:

Symphonie-Konzert (Kompositions-Abend)

Serge Wassilenko aus Moskau

mit dem Philharmonischen Orchester, unter Mitwirkung der Primadonna der Warschauer Privat-Oper Frau Petrowa Swanzowa.

Karten Mk. 5, 3, 2, 1 von 9—½8 bei Bote & Bock u. Wertheim, Leipzigerstr.-Kantstr. 3

Großherzogliche Musikschule in Weimar

Leitung: **Waldemar von Baußern.** □ Beginn des Sommersemesters: Donnerstag, den 15. April 1909. Aufnahmeprüfungen: Donnerstag, den 15., Freitag, den 16., Sonnabend, den 17. April vormittags 10 Uhr. **Freistellenfonds für Unbemittelte vorhanden.** Orchesterschüler (Bläser) werden besonders berücksichtigt. **Jahres- und Abgangs- (Staats-) Zeugnisse** für die Tätigkeit als Solist, Dirigent, Orchestermusiker, Lehrer. **Klassen des Direktors.** Komposition, Instrumentation, Chor, Orchester und Kammermusik. Satzungen und Jahresberichte sind unentgeltlich durch das Sekretariat zu erhalten.

Neuestes musikal. Prachtwerk,
enthält 91 ausgewählte Werke hervorrag. Komponisten.
(Gesamtwert ca. 120 Mk.)

Im Banne der Musik

Preis nur 12 Mk.
404 Seiten Folioformat.
Prospekte gratis u. franko
Musikverlag J. Schuberth & Co., Leipzig.

Fürstl. Konservatorium Meisterkursus i. Klavierspiel

Mitwirkend: Hofkapelle. Prof. Traug. Ochs

Lamond

in Sondershausen vom 15. April b. Ende Juni

Prosp. gratis

Über die

Beethoven- und Wagner-

Literatur unseres Verlages verlange man **gratis und franko** unsere besonderen Prospekte.

Schuster & Loeffler,
Berlin W 57.

Der gesamten Auflage dieses Heftes liegt ein Prospekt der Firma **Schuster & Loeffler** über **Sämtliche Werke von Detlev von Liliencron** bei, den wir der besonderen Beachtung empfehlen.

Beethovens Sämtliche Briefe

Ausgabe Kalischer

in 5 Bänden. Komplett geheftet M. 21.—, komplett gebunden M. 27.50.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Conservatorium der Musik in Cöln

unter Leitung von Herrn Generalmusikdirektor **Fritz Steinbach**

(Schüler-Frequenz: 650. — Anzahl der Lehrkräfte: 56)

Die Aufnahmeprüfung für das Sommersemester 1909 findet am 1. April, von vormittags 9 Uhr an statt.

Schriftliche oder mündliche Anmeldungen bis zum 30. März beim **Sekretariat, Wolfastraße 3—5,** durch welches Prospekte gratis zu beziehen sind.

Der Vorstand des Conservatoriums

Albert Freiherr von Oppenheim, Vorsitzender.

Fürstliches Konservatorium in Sondershausen.

Dirigenten-, Orchester-, Opernschule. Sämtliche Instrumente. Klavier, Orgel, Harfe, Komposition. Kirchenmusik. Schülerorchester. Mitwirkung in der Hofkapelle. Vollständige Ausbildung für Oper und Konzert. Freistellen für Bläser und Bassisten. Eintritt 15. April und jederzeit. Prospekte kostenlos.

Prof. Traugott Ochs.

Steingräber Verlag · Leipzig

Neue Klavierwerke von

Josef Weiss

12 Etuden op. 47

12 moderne Etuden op. 48

Waldmärchensuite op. 37

8 lyrische Intermezzi op. 56

„Für Künstler!"

Nachlaß eines früher bischöflichen Stabstrompeters, zwei Geigen (eine echte sechssaitige Viola d'amour 1763, echte Cremonenser 1738) zu verkaufen. Anfragen: Geschäftsstelle dieser Zeitschrift unter H. F. 55.

Schriftstellern

bietet sich vorteilhafte Gelegenheit zur **Publikation ihrer Arbeiten in Buchform.** Anfragen an den Verlag für Literatur, Kunst und Musik, Leipzig 73.

Marie Geselschap

Pianistin

München 31, Leopoldstr. 1. Mai—1. Okt.

Berlin W 36, Bayreutherstr. 1. Okt.—1. Mai

Engagementsanträge direkt oder Konzertvertr.: **H. Wolff, Berlin.**

Dem heutigen Heft liegt ein

Prospekt

des Verlages von

Greiner & Peiffer in Stuttgart

bei, der über die erst vor kurzem erschienene Storcksche Mozartbiographie, betitelt:

Mozart

Sein Leben und Schaffen

von **Dr. Carl Storck**

unterrichtet. Wir empfehlen diesen Prospekt der besonderen Beachtung unserer Leser.

Klindworth-Scharwenka-Saal

Montag, 29. März, 8 Uhr:

Konzert von

Anna von Gabain

(Klavier) und

Margarete Händel

(Gesang).

Karten Mk. 4, 3, 2, 1 bei Bote & Bock und Wertheim

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

DRESDEN. :: Meisterschule für Kunstgesang.

Direktion: **HEINRICH SIEMERLING** II Professore di canto naturale.

Speziallehre des natürlichen Tones, infolgedessen Singen ohne Ermüdung.

Diese Methode und Singart wird als eine denkbar vollendete bezeichnet, u. a. von Sr. Exzellenz Graf Nicolaus von Seebach, General-Intendant; den Herren Geh. Hofrat Edler von Schuch, General-Musikdirektor der Königl. Hofkapelle in Dresden; Hofkapellmeister Alois Schmidt; Professor Hartog; Dr. Otto Knaap, Ludwig Hartmann, Musikreferenten; dem Direktor Willy Bopp am Wiener Konservatorium und Direktor von Johannsen vom Kaiserlichen Conservatoire zu St. Petersburg.

Dresden 16, Fürstenstrasse, Villa 50. Sprechzeit: ½3—4 Uhr, ausser Mittwoch.

Sanna van Rhyn

Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin. Gesangspädagogin. Altitalienische Methode.

Dresden-A., Nürnbergerstr. 50.

Sprechstunde 2—4 Uhr. On parle français. English spoken.

Heinrich G. Noren

Theorie und Instrumentation

Loschwitz bei Dresden

König Friedrich Auguststrasse 17 I.

Eduard E. Mann,

Tenor. Konzert- u. Oratorien-Sänger.

Gesang-Unterricht. Stimmbildner.

Lehrer an der Hochschule d. Kgl. Konservatoriums.

Dresden-A., Schnorrstrasse 28.

Sprechzeit: 3—4 Uhr.

Gerda Rombell

Konzert- und Oratoriensängerin (Sopran). Altitalienische Schule

Dresden-A., Fürstenstr. 1 pt. r.

Sprechstunde 5—6 Uhr nachmittags

Frau Dr. Lilly Tangel-Strik

DRESDEN-A, Schnorrstraße 27.

Klavier-Virtuosin ▫ Kammermusik Konzertbegleitung ▫ Musikunterricht

Sprechstunde 3—4 Uhr.

Marie Alberti

Dresden-A., Strehlenerstrasse 3.

Alt- und Mezzo-Sopran, Konzert- und Oratorien-Sängerin.

Vollständige Ausbildung für Oper und Konzertsaal.

Sprechstunde 10—1 Uhr.

Charles Robertson

Dresden-A., Reichestrasse 9.

Bass-Bariton, Gesangspädagoge, Konzert- und Oratoriensänger.

Anmeldungen schriftlich erbeten.

Marie Söhle

Dresden-A., Helmholtzstr. 3b.

Gesanglehrerin a. d. Hochschule d. Kgl. Konservat.

Vollst. Ausbildung für Oper und Konzert.

Stimmbildung.

Stern'sches Konservatorium

zugleich Theaterschule für Oper und Schauspiel.

Direktor: **Professor Gustav Hollaender.**

Berlin SW. Gegründet 1850. **Bernburgerstr. 22a.**

Zweiganstalt: Charlottenburg, Kantstr. 8—9. Leiter: **Erich Hollaender.**

Frequenz im Schuljahr 1906/1907: 1177 Schüler, 106 Lehrer.

Ausbildung in allen Fächern der Musik und Darstellungskunst. **Sonderkurse** für Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Komposition bei **Wilhelm Klatte.** Sonderkurse über Ästhetik und Literatur bei **J. C. Lusztig.**

Elementar-Klavier- u. Violinschule für Kinder vom 6. Jahre an. Inspektor: Gustav Pohl.

Virgil-Klavierschule des Stern'schen Konservatoriums. (Technik-Methode nach K. A. Virgil.)

Charlottenburg, Kantstr. 8—9.

Beginn des Sommersemesters 1. April. Eintritt jederzeit. Prospekte und Jahresberichte kostenfrei durch das Sekretariat.

Sprechzeit 11—1 Uhr.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Hettie Schüssler

Künstlerische Porträt-Photographie.

∴ Heim- und Künstleraufnahmen ∴

English spoken. On parle français.

Vorherige Anmeldungen erbeten. Empfangszeit 9—5 Uhr

Lützow Ufer 36 **Berlin W 62** Ecke Kurfürstendamm

Fernsprecher: VI, 4808.

Gusti Bandau

Atelier für künstlerische Photographie

Aufnahmezeit täglich von 10—1 Uhr vormittags

Berlin W, Motzstraße 40. Gartenhaus.

Unter dem Protektorat Ihrer Kaiserlich-Königl. Hoheit, der Frau Herzogin Marie von Sachsen-Coburg und Gotha, Großfürstin von Rußland.

Gesang- und Theaterschule Fessler

Inhaber: Frau Kammersänger Professor **Fessler** und Opern- und Konzertsänger **Scheden.**

Berlin W 30, Nollendorfstr. 15 II.

Vollständige Ausbildung für **Oper, Konzert, Schauspiel, Salon, Deklamation u. Lehrfach, Partien-Studium, Ensemble-Übungen, Chor, Öffentl. Aufführungen.**

Lehrkräfte: Frau Kammersänger Professor **Fessler,** Frau **Josephine Gruson,** ehem. Herzogl. Sächsische Hof-Opernsängerin, Opern- und Konzertsänger **Heinrich Scheden.** Kapellmstr. **Felix Pinner,** Kapellmstr. **Bruno Weyersberg,**

Prospekte gratis und franko.

Bogea G. Oumiroff

l'Officier de l'Académie Française

Baryton des Concerts Colonne à Paris

(Lehrer am Eichelbergschen Konservatorium)

Anmeldungen schriftlich erbeten

Berlin W 50, Rankestrasse 13

Luise Müller-Mann

SOPRAN (hochdramatisch)

Konzert- u. Opernsängerin, Schule Kempner u. Mallinger Gesanglehrerin

Stimmbildung nach der Methode Lilli Lehmann

BERLIN-W., Kaiser-Allee 70 (Ringbahnhof)

Sprechstunde 12—3

Sophie Schröter

Halensee, Friedrichsruherstr. 71

Sprechzeit 11—12.

Lieder-, Oratorien- und Opernsängerin, Gründerin der ersten deutschen Schule für „Natürlichen Kunstgesang"; Verfasserin von: „Der natürliche Kunstgesang nach altitalienischem Prinzip" (Breitkopf & Härtel).

Ernst Biernath

Charlottenburg

Leibnizstrasse 35

Guitarrelehrer. Verfasser d. Monographie „Die Guitarre seit dem III. Jahrtausend vor Christi". Liederbegleitungen. Lautenartiges Solospiel.

Frederick V. Sittig

Pianist und Lehrer am Eichelbergschen Konservatorium

Klavierunterricht in deutscher und englischer Sprache.

Berlin W (Schöneberg)
Starnbergerstr. 5.

BERTA STOCKERT

Konzert und Oratorien-Alt.

Konzertdirektion Wolff, Berlin, Flottwellstr. 1.

Musikdirektor

Willy Klinke

Musik-Pädagoge

Klavier-Komposition ▭ Theorie

(ehemals Vertreter von Prof. Wilh. Leipholz)

Anmeldungen schriftlich erbeten

Berlin W 50, Ansbacherstr. 11, Gh. II.

Agnes Fridrichowicz

Altistin ▫ Gesanglehrerin

Lieder- u. Oratoriensängerin

Empfehlung: Prof. Georg Schumann

Berlin W 15, Fasanenstraße 59

Hans-Butze Hasse

Geigenkünstler

(Schüler von Carl Halir, Ot. Sevčik, Carl Flesch)

Einzelunterricht — Kammermusik

BERLIN W 30, Münchenerstr. 6

Sprechstunde: Dienstag u. Freitag 3—4 Uhr

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Gustav Friedrich

Konzertsänger und Gesanglehrer

Berlin W Grunewaldstr. 51

Sprechstunde: Montags von 3—4.

Konservatorium der Musik

KLINDWORTH-SCHARWENKA,

verbunden mit einer Opern- und Schauspielschule.

Genthinerstr. 11, im eigenen Gebäude. Zweiganstalt: Uhlandstr. 53.

Direktorium: Prof. X Scharwenka, Prof. Ph. Scharwenka, Kapellm. R. Robitschek.

Seminar zur Ausbildung für das Lehrfach. — Chor- und Orchester-Klassen. — Schule für sämtl. Holz- und Blech-Blasinstrumente. — Kammermusikklassen. — Klassen f. Theorie u. Kompositionen (deutsch u. englisch). — Abteilung für Musikwissenschaften (deutsch u. englisch).

Aufnahmen wochentäglich von 11—1 u. 5—6. Eintritt jederzeit. — Prospekte und Jahresberichte durch das Sekretariat der Hauptanstalt und durch die Zweiganstalt.

Akademie für Musik
JOHN PETERSEN

(Konservatorium und musikpädagogisches Seminar)

Berlin W., Nürnbergerstr. 24a, Ecke Augsburgerstr.
nahe Stadt- und Hochbahn (früher Kurfürstenstr. 85 u. 111)

Vollkommene Ausbildung in allen Fächern f. Konzert u. Oper. — Elementar-Klassen.

Freistellen für Unbemittelte.

Es wird **nur im Sinne von Privatstunden** unterrichtet!

An den Ensemble-, Chor-, Theoriestunden und Vorlesungen können auch Nichtschüler teilnehmen. Privatstunden in- und ausserhalb des Hauses. Aufnahme jederzeit. Prospekte gratis. Sprechst.: 5—6.

Gustav Borchers' Seminar für Gesanglehrer

(gegründet 1898) **in Leipzig** (gegründet 1898)

Für Chordirigenten (Kantoren). Schulgesanglehrer u. -Lehrerinnen:

Ferienkursus vom 15. Juli—3. Aug. 1909. — Winterkursus vom 7. Okt.—21. Dez. 1909.

Lehrkräfte: Die Univers.-Prof. Dr. Barth (Stimmphysiologie), Dr. Prüfer (Geschichte des a capella-Gesangs), Dr. Schering (Ästhetik), Eltz (Didaktik), Dr. Sannemann (Geschichte des Schulges.), Borchers (Kunstgesangstheorie und Praxis). Prospekte durch Oberlehrer Gustav Borchers, Hohe Strasse 49.

Musikinstrumente

für Orchester, Schule u. Haus



Grosses Lager guter alter Geigen. — Saitenhalter Pat. —

Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig.

Geschäftsräume: St. Petersburg, Moskau, London.

Del Perugia-Schmidl-Mandolinen



Mandolen
Lauten
Guitarren

anerkannt die beste Marke

(nur echt, wenn mit Original-Unterschrift

F. Del Perugia).

Allein-Debuet
für die ganze Welt

C. Schmidl & Co., Triest

(Oesterreich).

Kataloge gratis. ○ Rasche Bedienung.

Wiederverkäufer gesucht.

Eichelberg'sches Konservatorium

verbunden mit einer **Theaterschule** für **Oper** und **Schauspiel** und einem **Seminar** zur **Ausbildung** von **Musik-Lehrern u. -Lehrerinnen**

Direktor: **Paul Eisers.** Künstlerischer Beirat: **Fritz Masbach**

I. **Berlin, Charlottenstraße 28** II. **Charlottenburg, Fasanenstraße 18**

Sprechstunden: 12—1 u. 5—6 Sprechstunden: 8½—4½

Ausbildung in allen Fächern der Musik

Elemental-, Klavier-, Violin- und Violoncell-Schule für Kinder von 6 Jahre an. In beiden Instituten unterrichten dieselben Lehrkräfte.

Eintritt jederzeit ▫ Prospekte kostenfrei durch das Sekretariat.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

ARNO NADEL Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre
BERLIN W 50, Spichernstraße 21.

MARIA LEO Berlin W 57 Pallasstrasse 12 | **Ausbildung** im Klavierspiel und zum Lehrberuf. **Gehörbildung** (Tonika - Do - Methode) Kurse für Musikstudierende und -lehrende.

LILLI VON ROY, **BERLIN W,** Kleiststraße 31. Klavierkünstlerin.
Konzertunterricht im Gesangsvortrag. — Begleitung. — Kammermusik.

Dr. Walter Krone Konzertbegleiter **Berlin NW** Albrechtstr. 16 Fernsprecher III a 3257.

Oscar Wappenschmitt. **Musikalische Theorie** usw.
BERLIN W 30, Landshuterstraße 36. — **Schüler H. van Eykens.**

Marianne Wolff Altistin · Konzert- und Oratoriensängerin. Gesangspädagogin. Charlottenburg, Berlinerstraße 155.

Georg Erler (R. G. Erler) **Berlin W 30,** Martin Lutherstr. 8 (Ecke Hohenstaufenstraße) **Spezial-Musikalienhandlung und Leihanstalt. Tel. VI, 4886** English spoken. On parle français.

Adele Spengler Unterricht im Klavierspiel für Anfänger und Vorgeschrittene. **Berlin W, Fasanenstraße 45** Anmeldungen schriftlich erbeten.

Sergei Klibansky Konzertsänger — Bariton. Hauptlehrer am Sternschen Konservatorium. Berlin W 30, Haberlandstraße 12, parterre. Telephon: Amt VI, 15785. Sprechstunde: 4—5 Uhr.

Alfred Simon Konzert-Begleitung, Vortrags- und Partien-Studium. Berlin W 50, Pragerstraße 8.

Otto Lindemann Konzertbegleiter. 1906/07 Kapellmeister und Solorepetitor an der Komischen Oper. **Berlin,** Goltzstrasse 18. Tel.: VI, 10876.

Frau Dr. Hedwig Lehnsen geb. Wolfradt Konzertsängerin und Gesangslehrerin. Korrepetieren m. Berufskünstlern. Gründliche musikalische Ausbildung vom Anfang bis zur künstlerischen Reife. Berlin W 30, Freisingerstrasse 2, Amt VI, 2[illegible].

Alfredo Cairati Berlin-Charlottenburg, Fasanenstr. 65. Pianist und Komponist. Lehrer am Sternschen Konservatorium. Konzert-Vertretung: Hermann Wolff, Berlin W.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Wilhelm und Elsa Mailberg

Produktion und Kultur der Stimme durch TRAINING

Methode Jean de Reszke ✠ Berlin W, Ludwigskirchplatz 12

Irene v. Brennerberg — Violin-Künstlerin. Unterricht und Kammermusik. **Berlin W 15,** Pariserstrasse 12.

Howard D. Salins — **Geigen-Künstler und Komponist** Unterricht im höheren Violinspiel. Kammermusik **BERLIN-CHARLOTTENBURG, Mommsenstraße 65** Sprechst. 12–1.

Max Laurischkus — **Konzertbegleiter, Klavier-, Theorie- und Kompositionsunterricht. Berlin W,** Geisbergstr. 40.

Frau Lydia Hollm — **Konzert- und Bühnensängerin.** Gesangslehrerin für die Ausbildungsklassen am Sternschen Konservatorium. Privat-Unterricht: Berlin W 15, Pariserstr. 55. Sprechstunden: Täglich von 2—½4, außer Mittwoch und Samstag.

Clara Krause — **Konzert- und Oratoriensängerin. Gesangunterricht** von den ersten Anfängen bis zur Konzertreife. Lehrerin der Städt. Gesangskurse f. Ton- u. Gehörbildung in Berlin u. Charlottenburg. Dirigentin des Clara Krauseschen Frauenchors. **Berlin-Charlottenburg,** Leibnizstr. 101a. Sprechzeit tägl. 1-2.

Agnes Brandt — Gesangunterricht. **Berlin W,** Landshuterstraße 3.

Rothenbücher, Baß-Bariton **Berlin W,** Holsteinischestr. 30.

Dr. Benno Wüstner — **Kapellmeister und Konzertbegleiter.** Unterricht im **höheren Klavierspiel.** Kammermusik. Partienstudium. Vollständige Ausbildung für Oper u. Operette. **Charlottenburg,** Uhlandstraße 183 (Kaiserstraße), Gartenhaus part. l.

Cornelie van Zanten — **Opern- und Konzertsängerin** Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen für den praktischen Beruf wie für Pädagogik Sprechstunden schriftl. anzutragen **Berlin W,** Regensburgerstr. 3.

Emmy v. Linsingen — **Konzert- u. Oratoriensängerin. Sopranistin. Wilmersdorf-Berlin,** Kaiserallee 45.

Emmy Reinhardt — Opern- u. Konzertsängerin (Sopran). Ausbildung aller Stimmgattungen für Oper und Konzert. **Berlin W 30,** Neue Winterfeldtstrasse 22 I. Sprechstunde 3—4 Uhr.

Anna Wüllner — **Gesangslehrerin am Konservatorium Klindworth-Scharwenka.** Privat-Adresse: **Berlin W 50, Bambergerstr. 88.** **Sprechstunden:** Mittwoch und Samstag von 1 bis 2 Uhr.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

GRENZEBACH Gesangspädagoge
Konzertsänger
W, Holsteinischestraße 32.

Carl Ahl Gesangspädagoge. Vollständige Ausbildung für Konzert und Oper (Instruction in English if desired)
Berlin W 30, Rosenheimerstr. 15 II Sprechst. 10–12.

Margarethe Toeppe
BERLIN W, Gossowstr. 3 Sprechzeit 9–10 und 1–2 Uhr
Dirigentin des Margarethe Toeppeschen Frauenchors, Pianistin und Lehrerin des Klavierspiels von den Anfangsgründen bis zur Konzertreife
Ensembleстunden 4- und 8händig, prima vista
Theorie und Geschichte der Musik

F. Heuckeshoven
Königl. Hofopernsänger a. D., langjähriger lyrischer Heldentenor an ersten Hof- und Stadttheatern.
Konzertsänger u. Gesangspädagoge.
Vollständige Ausbildung aller Stimmgattungen. Engagement durch eigene Theater-Agentur. **Charlottenburg,** Kantstraße 42.

Franz Ewert
Organist und Chor-Dirigent
Unterricht im Orgelspiel und Harmonium, Dirigent des Cäcilien-Vereins an St. Matthias
BERLIN W 30, Kyffhäuserstraße 32 Sprechstunden 4–5 Uhr
Probe: Montag und Donnerstag 8–½10 Uhr abends in der Aula des Pfarrhauses Hohenstaufenstrasse 2

Rudolf Fiering
Gesanglehrer u. Chordirigent
Berlin-Grunewald, Caspar Theyßstr. 30 I
Tel.: Wilm. A. 3094

Felix Brandes
Baß-Bariton. Konzert- u. Oratoriensänger.
Gesangspädagoge an der Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg
Charlottenburg, Dahlmannstraße 33

Stimmbildner
Ejnar Plockross Naturgemäße Entwickelung der Sprech- und Gesangstimme. Spezielle Pflege für kranke und beruflich angestrengte Stimmen.
Berlin W, Meierottostr. 5 — Sprechst. Sonnt. 9–10, Dienst. 3–5.

Frau Professor Dr. Adalbert von Hanstein
Vortragskünstlerin u. Lehrerin für Sprechtechnik. Empfohlen durch Rudolf Presber u. Albert Traeger.
Berlin W 50, Marburgerstr. 14
Sprechstunde 2–4 Uhr.

Willy Collin Erster Kapellmeister am Stadttheater zu Bern, im Sommer Dirigent der Morwitzoper in Berlin. Partien-Studium für Oper und Konzert.

Otto Becker **Bianca Becker-Samolewska**
GRUNEWALD, Caspar Theyss-Str. 24
I. Organist der alten Garnisonkirche □ Lehrer a. d. Kgl. Hochschule für Musik □ Klavier, Orgel, Theorie, Kammermusik, Konzertakkompagnement Korrepetition.
Violinvirtuosin
Konzertmitwirkung, Kammermusik, Violinunterricht.

Gustav Franz
Konzert- und Oratoriensänger
Bariton
Ausbildung im Gesang für Konzert und Oper
Berlin W 30, Freisingerstraße 11.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Stimmbildung und Stimmgymnastik!

Richtiges, zweckentsprechendes Üben, bedingt durch tägliche Aufsicht; daher schon nach kurzer Zeit sicheres Urteil über Fähigkeiten.

Ziel ist: Erfolgreiches Weiterarbeiten ohne tägliche Aufsicht.

Sprechstunde 4—5. Prospekt wird gern übersandt

Gustav Kirchberg, Charlottenburg, Mommsenstr. 6

Hetty Pape — Lehrerin für Rezitation an der Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg. Halensee, Joachim Friedrichstr. 12.

Inka von Linprun — Geigenkünstlerin, Konzertmeisterin und Lehrerin a. d. Musikbildungsanstalt zu Berlin-Charlottenburg. Künstlerischer Einzelunterricht. ▫ Kammermusik u. Harmonielehre. Fernspr.: Charlottenburg 6900. Schlüterstr. 56.

Willy Freytag-Frey — Tenorist * Vollständige Ausbildung im Gesang für Konzert, Oper und Oratorien. Berlin W 15, Kurfürstendamm 34. Sprechstunden 1—2 und 5—6.

Theodor Prusse — Pianist u. Konzertbegleiter. Für Unterricht schriftliche Anmeldungen erbeten. BERLIN W 50, Passauerstrasse 39 III.

Ilka-Helene Hartwig — Herzogl. Braunschweigische Hofopernsängerin. Gesangsmeisterin für Bühne, Konzertsaal u. Privatstudium. Berlin W 15, Fasanenstraße 59. Sprechzeit: 11—2 Uhr.

AUGUST REUSS — Charlottenburg, Dahlmannstr. 3. Unterricht in musikalischer Theorie, Kompositionslehre, Instrumentation.

PAUL G. THIELE, Gesangspädagoge. ▫ Vollständige Ausbildung für Berufssängerinnen u. Sänger. Berlin W-Schöneberg, Stubenrauchstr. 9.

Franz Grunicke — Professor. Orgel, Klavier, Harmonielehre. Berlin W 57, Steinmetzstr. 49 II.

Mieczyslaw Rybier — Geigenkünstler. Unterricht im Violinspiel u. Kammermusik. Schöneberg-Berlin, Vorbergstraße 6.

Ernst Petermann — Geigenkünstler — Kammermusik. Berlin-Charlottenburg, Mommsenstraße 23.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Elsa Rüegger
Violoncellistin
Unterricht in Violoncell- und Kammermusik
Berlin W. Savignyplatz 5 III.

Max Modern
Violinvirtuose
Direktor des Modernschen Konservatoriums.
BERLIN W. Spichernstrasse 14.
Unterricht im Violinspiel. — Engagements für Konzerte bitte an direkte Adresse zu richten.

Otto Werth, Bariton
Konzert- u. Oratoriensänger.
Berlin W 30
Barbarossastr. 44
Fernspr. Amt VI 14186.

KONSERVATORIUM
Direktion: Ottilie v. Hanuschewski
Ausbildung in allen Fächern der Musik
Berlin W 57, Steinmetzstr. 42.

Walter Scharwenka
Komponist ▫ ▫ Orgel, Klavier und Theorie
Berlin W 15, Fasanenstr. 59
Sprechstunde 9—10.

Käthe Hauffe
Lieder- u. Oratoriensängerin
Hoher Sopran
Berlin W. 30, Motzstrasse 16 6th. II.

Elisabeth Gerasch
Altistin
Berlin W,
Kleiststraße 6.

CLARA SCHWARZ
Mezzo-Sopran * Konzertsängerin u. Gesanglehrerin
BERLIN W. Marburgerstraße 18 III. Sprechstunde 3—5.

Albrecht Löffler
fr. Mitglied des Waldemar Meyer-Quartetts. Violoncello-Virtuos.
Berlin W 30
— Kyffhäuserstrasse 10 I. —

Anton Sistermans
Berlin-Halensee
Joachim Friedrichstr. 47.

Helene Reichert
Klaviervirtuosin.
Unterricht und Kammermusik
Anmeldungen erbeten. BERLIN-WESTEND, Ahornplatz 3.

Pfannschmidt'scher Chor
Dirigent: Heinrich Pfannschmidt,
Königl. Musikdirektor.
Proben jeden Donnerstag von 7—9 Uhr in der Aula des Dorotheenstädtischen Realgymnasiums, Berlin NW, Georgenstr. 30/31.
BERLIN-PANKOW, Schloßstraße 9. — Fernsprecher: Amt Pankow 3018.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Nicoline Zedeler (Schule Theodore Spierling) · Violinvirtuosin und Lehrerin · Berlin W, Bambergerstr 18a.

Max Wigodzki Gesangspädagoge.

Verfasser von „Sein eigener Gesangslehrer“

Preis **2 Mark**, erschienen im Verlage von **PAUL KRÜGER, Berlin W**, Kurfürstenstr. 144.

Frau Felix Schmidt-Köhne Konzertsängerin (Sopran)
Sprechstunde für Schüler v. 3—4
Professor Felix Schmidt Ausbildung im Gesang
◇ für Konzert und Oper ◇
BERLIN W 50, Rankestr. 20.

Jacob Winiezky Violinvirtuose.
Unterricht im höheren Geigenspiel.
Berlin W.
Steinmetzstr. 13 II.

Anna von Gabain = Pianistin, =
Berlin W 15,
□□□□□□ Konzert und Unterricht (Methode Carreño). □□□□□□ Uhlandstr. 30 III.

Otto Süsse, Bass-Bariton. Lieder-, Balladen- und Oratoriensänger.
Gewissenhafte Ausbildung in Gesang und Deklamation.
Berlin-Wilmersdorf. (Fernspr.: Wil. A. 3892) Gasteinerstraße 9.

Emmi Leisner Konzert- und Oratoriensängerin * Alt- und Mezzosopran
BERLIN W 15, Fasanenstr. 38, Gh. II.

Maria Seret-van Eyken Altistin * Konzert- u. Oratoriensängerin
Berlin-Wilmersdorf, Motzstrasse 38 * Sprechstunde 4—5 Uhr.

CLEMENS SCHMALSTICH Pianist, Komponist, Konzertbegleiter
Kapellmeister am Neuen Schauspielhaus
Berlin W 30, Lindauerstr. 4/5 part.

Leo Halir Kgl. Kammermusiker. ▫ Violoncellist.
Charlottenburg 4, Kantstraße 60. Sprechst. 2—4.

Carl Halir Professor a. d. Kgl. Hochschule f. Musik.
Berlin W 15, Lietzenburgerstrasse 46 part.
(Tel.: Wilm. 1286) Dienstag und Freitag 3 — 4.

Digitized by Google Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Bernhard Irrgang
Charlottenburg, Goethestraße 81.

Königlicher Musik-Direktor, Organist an St. Marien u. an der Philharmonie. Ausbildung im Orgelspiel. Einstudieren von Oratorien.
——— Anmeldungen schriftlich. ———

Erna Klein
Klavier-Virtuosin ▭ Kammermusik
Lehrerin am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium
BERLIN NW, Altonaerstrasse 12

Elise Hoffmann
Lehrerin des Kunstgesanges (Methode Aglaja Orgeni, Dresden)
BERLIN W, Lützowstr. 69II. Sprechstunden vormittags 11—1 Uhr.

Anna Stephan
(Altistin) ◦ Konzert- u. Oratoriensängerin
Charlottenburg,
Berlinerstraße 39.

Berthold Knetsch
Dozent f. Musikwissenschaften a. d. Freien Hochschule, Berlin.
Berlin W 15, Bleibtreustrasse No. 33, Gartenhaus.
Unterrichtskurse für Musikwissenschaften und Klavierspiel
(im Sinne der Riemannschen Lehren und ihres weiteren Ausbaues.)
Ausführliche Prospekte unentgeltlich.

Adelin Fermin
BERLIN W 30, Motzstraße 65
Fernsprecher: VI, 13155, Sprechzeit 3—4 Uhr
Lyrischer Bariton
Konzert- und Oratoriensänger
Unterricht im französischen und italienischen Kunstgesang

PAUL ELGERS
Violin-Virtuose
Direktor des Eichelbergschen Konservatoriums
Ausbildung im Violinspiel
Sprechstunde 12—1, 5—6
im Konservatorium Charlottenstr. 28.

Gesang-Schule für Damen
Marie Pfaff ▪ Berlin W 30
Hohenstaufenstr. 35, III, am Victoria Luiseplatz
Sprechstunde 11—12 außer Sonntags

Frau Grethe Baur
Gesangspädagogin (Mezzosopran)
☛ Gewissenhafte Stimmbildung
Opern ▫ Konzert ▫ Sologesang
Sprechstunde 1—3. **W 50, Achenbachstr. 3**

Else Sievert
Konzertsängerin.
Lehrerin für Gesang am Sternschen Konservatorium.
Montag und Donnerstag 3—5. **Ansbacherstr. 32, I.**

Ohne jede Anzahlung ◆ *Auch Sonntags geöffnet.*
verkaufe ich ☛ **Pianos** erstklassiges Fabrikat (9 × prämiiert Staatsmedaille) in allen Holz- und Stilarten, von wunderbarer Tonfülle (Flügelton), gegen kleine monatliche Teilzahlung **ohne jeden Preisaufschlag.**
Für jedes Instrument gewähre ich 20jährige schriftliche Garantie.
Conrad Krause Nchfg.,
Berlin W 50,
Ansbacher Str. 1 — Ecke Kurfürstenstr.
Telephon Ch. 10410.

Ella Schmücker
Konzertsängerin ▭ Sopran
Steglitz-Berlin, Belfortstraße 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musiksalon Colberg,

Telephon 448. **DRESDEN, Hohe Straße 38** Telephon 448.

Privatunterricht in künstlerischem Klavierspiel und Musiktheorie. Gelegenheit zum Vorspielen in

Privat-Matineen an je einem Sonntag des Monats

unter Mitwirkung hervorragender Künstler.

4- und 8händiges Klavierspiel auf 2 Flügeln (Bechstein und Hagspiel). Musikunterricht in deutscher und englischer Sprache.

Max Heinecke

Mitgl. d. Waldemar Meyer-Quartetts.
Violine — Bratsche — Klavier — Kammermusik.
BERLIN W 30, Winterfeldstrasse 14.

Georg Wohlstein

Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Gesanglehrer. Partie- u. Ensemblestudium
Berlin W 35, Potsdamerstr. 118.

E. Ferrier

Musikpädagoge, Klavierkünstler.
Charlottenburg 5, Schloßstraße 62.

Adolf Göttmann

Lehrer für gesangliche und sprachliche Tonbildung. Stimmkorrekturen
Vollständige stilistische Ausbildung für den Opern- und Konzertgesang.
Berlin W. Bülowstrasse 85 a. Sprechstunde: Wochentags 3—5.

Hanna Mara

Opernsängerin • Sopran (hochdramatisch)
Unterricht im Bühnen-, Konzert- ∴ ∴ und Kirchengesang: ∴ ∴
deutsch — englisch — französisch — italienisch.
Berlin W, Nassauischestr. 57. :: Fernspr. Wl. A. 4426. :: Anmeldungen schriftlich erbeten.

Karl Kämpf

Komponist und Konzertbegleiter. (Klavier und Harmonium)
Berlin-Schöneberg, Stubenrauchstr. 1.
Telephon VI, 1117.

Otto Nikitits, Violinist
Lucie Nikitits, Pianistin

Unterricht.
Kammermusikspiel.
Berlin-Wilm.,
Pfalzburgerstr. 58 III.

Lola Rally

Kgl. Sängerin * Hoher Sopran * Konzert und Oratorien
BERLIN W, Neue Winterfeldstraße 30.

Bruno Plothow

Korrepetitor * Künstlerische Begleitung
Lehrer für Kunstharmonium
BERLIN W 57, Elssholzstr. 3 Hpt.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Albert Hufeld
Pianist, Solist und Konzertbegleiter.
Lehrer am Klindworth-Scharwenka-Konservatorium.
Berlin-Wilmersdorf, Holsteinischestr. 11 I.
Fernsprecher: Amt Wilmersdorf 2982

Martha Braun Sopranistin. Gesangschule. Ausbildung für Oper und Konzert
BERLIN W 50, Neue Ansbacherstrasse 15.

Fritz Masbach
Ausbildung im Klavierspiel
Berlin W.,
Uhlandstraße 39.
Konzertdirektion
Eugen Stern, Berlin.

Gustav Kantorowicz
Theorie, Komposition, Klavier
Berlin W
Nürnbergerstr. 19, Gartenh.

Spedition Berlin
A. WARMUTH
Hofspediteur Sr. Königl. Hoheit d. Prinzen Georg von Preussen
BERLIN
C 2, Hinter d. Garnisonkirche 1a
NW 7, Schadowstrasse 4/5
W 15, Joachimsthalerstrasse 13.
Beförderung von Reisegepäck
als Fracht- und Eilgut
Empfangnahme und Zustellung
ankommender Reiseeffekten.

Emilie v. Cramer Gesangunterricht Methode Marchesi.
BERLIN W 50, Nachodstraße 7.

Anton Wilhelm Leupold, Klavier- und Orgel-Virtuose
Gertrud Leupold-Igel, Konzertsängerin (Mezzo-Sopran u. Alt)
BERLIN SW 47, Yorkstrasse 89.

Fritz Krüger
Dirigent des Mengeweinschen Oratorien-Vereins,
Chordirigent an der Bethlehemskirche,
Komponist und Gesangslehrer
Berlin-Schöneberg, Tempelhoferstr. 17 II
Sprechzeit: Dienstag und Freitag 2—3

Fritz Rückward, Dirigent des Brahms-Vereins zu Berlin (früher Musikalische Vereinigung) und des Zehlendorfer Chor-Gesangvereins. Berlin W 15, Kaiser-Allee 14.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Albert Jungblut
Konzert- u. Oratoriensänger
(Tenor)
Berlin W. 30, Winterfeldstrasse 35.
Konzertdirektion Hermann Wolff,
BERLIN W. 35.

Fritz Becker
Violoncello
Mitglied des Schnirlin-Trio
Konzertdirektion Hermann Wolff
Berlin W. 50, Färtherstrasse 8.

Valerie Zitelmann
Unterricht in Stimmbildung, Atemtechnik, Aussprache u. Vortrag.
Altistin * Lieder- und Oratoriensängerin
Berlin W 50, Rankestraße 31/32 Gh.
Fernsprecher: Charlottenburg 13860.

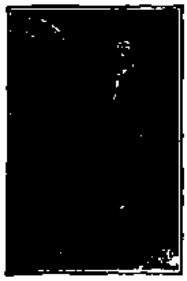
Konservatorium des Westens
Grolmanstrasse 27, am Savignyplatz. Direktion: Anna Schäben und Otto Hutschenreuter.
Ausbildung in Opern- und Konzertgesang, naturgemässe Stimmbildung, und sämtl. Instrumentalfächern. Neueingeführte grundbildende Lehrmethode, wie sie sich im Schwantzer'schen Konservatorium (Lutherstr. 44) glänzend bewährt hat, für Anfangs- und Repititionsklassen. Besondere Pflege aller Art Kammermusik für Kinder und Erwachsene unter persönlicher Leitung der Direktoren. Eintritt jederzeit. Prospekte kostenfrei. Jeden Mittwoch ½8 bis 10 Uhr Orchesterübung für Schüler und Dilettanten im Saale des Konservatoriums.

Otto Hutschenreuter
Vollkommene Ausbildung im Violoncell-, Kammermusik- u. Orchesterspiel, sowie in der am Schwantzer'schen Konservatorium (Lutherstrasse 44, Berlin W) und am Konservatorium des Westens (Grolmanstr. 27, Charlottenburg) neu eingeführten allgemein-bildenden Elementarlehrmethode f. Lehrende und Lernende. BERLIN W 62, Lutherstraße 44.

Willibald von Sadler-Grün
Konzertsänger und Gesanglehrer
BERLIN W 30, Eisenacherstraße 90/91

Willi Kewitsch, Sopran. Konzert- und Oratoriensängerin.
Künstler. Gesangunterricht auf naturgemäßer Grundlage. Atemtechnik und Tonbildung.
Berlin-Schöneberg, Heilbronnerstr. 17.

George Fergusson
Baritonist.
Unterricht im Kunstgesang u. Stimmbildung.
Berlin W, Augsburgerstr. 64.



Leo Zelenka-Lerando
Harfenvirtuose
Im Repertoire vorwiegend Manuskript-Kompositionen moderner Tonsetzer.
Künstlerischer Einzelunterricht.
Berlin-Charlottenburg,
Grolmanstr. 34/35.

Musikalische Gesellschaft. Dirigent: Eduard Levy.
Uraufführung von:
„An die Allmacht"
eine neue Messe für Soli, Chor und Orchester, Dichtung und Musik von Eduard Levy.
Freitag, den 26. März, in der Singakademie.
Der Klavier-Auszug ist im Verlage von Albert Stahl, Potsdamer Strasse 39, erschienen.
Aufnahme neuer singender Mitglieder durch schriftliche Meldung beim Dirigenten, Kapellmeister Eduard Levy, W, Barbarossastr. 64 II, Tel. VI, 14727.
Einmal wöchentliche Übungen, Dienstag 5 bis 7.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Luise Geller-Wolter = Altistin = Charlottenburg, Grolmanstr. 28.

Hans Solty Klaviervirtuose * Konzert, Unterricht u. Kammermusik
BERLIN W, Badenschestr. 22
Konzert-Direktion: Jules Sachs, Berlin W.

Max Giesswein,
Berlin W 50
Kulmbacherstraße 6.

Opern-, Konzert- und Oratoriensänger (Tenor).
Ausbildung aller Stimmgattungen nach physiologisch. u. phonetischen Grundsätzen.
Dramatischer Unterricht.
Schriftliche Anmeldungen erbeten.

Dr. Bruns-Molar
Gesangspädagoge, Lehrer für Sologesang
am Stern'schen Konservatorium
BERLIN W, Haberlandstraße 4.
Sprechstunde: 1—2 Uhr.

Verfasser der Schriften:
1. Das Problem der Kontraaltstimme. M. 3.—
(Chr. Fr. Vieweg, Gr.-Lichterfelde.)
2. Neue Gesangmethode nach erweiterten Grundlagen vom primären Ton, gemeinfasslich dargestellt. M. 3.—
(Otto Dreyer, Berlin W 57.)

Anerkennungsstimmen durch die gesamte Presse.

Reinhold Vorpahl
Langjähriger Lehrer des Mandolinen- u. Guitarrespiels
Berlin W 50 Nürnbergerstrasse 28 Amt Ohitbg. 5016
Verfasser
der „Neuen Reform Mandolinen Schule" 8. Aufl.
den „Schatzkästlein für Guitarre-Freunde"
und Vorpahls „Mandolinen Album" | Eigene Kompositionen des Verfassers, wie auch Arrangements bekannter Musikstücke im mehrstimm. Satz.

SIGA GARSO = Hofopernsänger a. D. = Pädagoge für Kunstgesang
Lose Tonbildung - Singen ohne Anstrengung
Berlin W 30, Barbarossastr. 52

Neuestes Werk!
„Schule der speziellen Stimmbildung"
auf der Basis des losen Tones mit praktischen Übungen. Preis 2 M.
Im Verlage von CHR. FR. VIEWEG, Berlin-Groß-Lichterfelde.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Musikbildungsanstalt zu Charlottenburg-Berlin.

Leibnizstrasse 65, je ca. 5 Minuten von den Bahnhöfen Zoo, Hindenburgstr., Savignyplatz, Charlottenburg.

Meisterschule f. Bühne u. Konzert. Schule für Hausmusik. Seminar für Musiklehrer u. -Lehrerinnen. — Chorschule.

48 Lehrkräfte. U. A.: Julius Lieban, Kgl. Hofopernsänger; Frau Prof. Rosa Sucher, Kgl. Kammersängerin; Fräulein Prof. Cornelie van Zanten, ehem. Kgl. Opernsängerin; Frl. Konzertmeister Inka von Lingrun, Geigenkünstlerin; Prof. Richard Hausmann, Janko-Klaviatur; Victor Hausmann, Komponist; Dr. Karl Storck; Prof. Kulenkampff; Willibald von Sadler-Grün; Franz Magnus-Bertinetti, Gesangsmeister; Prof. William Wolff; Felix Braunes; Dr. Erich Urban; Alexander Schlabitzek, ehem. Mitglied des K. K. Hofburgtheaters in Wien.

Sonderkurse in Gehörbildung, Primavista, Harmonielehre usw.

Eintritt jederzeit. — Prospekte werden kostenlos zugesandt.

Direktion:

Max Battke, Sprechstunden 4—6 Uhr. Frau **Margarethe Kuhr-Goltz**, Sprechstunden 11—1 Uhr.

Professor Waldemar Meyer

Waldemar Meyer-Quartett

Berlin-Charlottenburg,

Giesebrechtstrasse 10.

Franz Magnus-Bertinetti

Tenor * Konzert-, Opern- u. Oratoriensänger.

Ausbildung im Kunstgesang. ▭ Stimmbildung ausgehend von der alt-ital. (Mailänder) Schule. **Berlin W 30,** Neue Winterfeldtstr. 40. Sprechzeit 3—4.

Willy Deckert

Violoncell-Virtuose

Berlin-Charlottenburg

Kantstrasse 122.

Max Vogel

BERLIN-FRIEDENAU

Saarstraße 1

Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Fuge, Formenlehre, Instrumentation und Komposition

Emil Olbrich

Konservatorium

BERLIN - SCHÖNEBERG

Apostel Paulusstrasse 7, am Wartburg-Platz

Unterricht in Gesang, Klavier- und Violinspiel, Theorie und Komposition

Elsa Rau

Konzertpianistin * Klavierschule

Berlin-Wi., Motzstraße 52

Zu sprechen von 2—3 Uhr. Tel.: Wilmersdorf A. 4442.

Fritz Otto

Kapellmeister * Konzertbegleiter.

Korrepetition für Opern u. Oratorien.

Vortragsstudium für Liedergesang.

Berlin W. 50, Prageretr. 5, Sprechzeit: 1—3.

Winterfeldt-Konservatorium und Opern-Schule

BERLIN W 30, Gleditschstr. 47 p. (am Winterfeldtplatz).

Direktor: Kapellmeister **Paul Antoni.**

Vollständige Ausbildung in **allen Zweigen** der Musik bis zur **Konzert-** bzw. **Bühnenreife.** Besondere Pflege klassischer Hausmusik. — **Lehrpersonal:** erfahrene Pädagogen und erstklassige Künstler.

Opernschule unter eigener Leitung des Direktors.

Eintritt jederzeit. Prospekte bitte zu verlangen. Sprechzeit: 11—1, 5—7. Sonntags: 11—1.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jesco von Puttkamer.

Tenor. Schüler von Stockhausen und Prof. Eduard Gaertner, Wien. **Einzelunterricht im Kunstgesang** (deutsch, französisch, italienisch). **Ausbildung für Oper. Technische Stimmbildung und besondere Pflege des bel canto.**

Charlottenburg, Giesebrechtstr. 7. Sprechstunde 3—4 Uhr.

Frau Arthur Nikisch

Gesangs- und Vortragsmeisterin
Vollständige Ausbildung für Lieder-Vortrag, Oratorium u. Oper

Leipzig, Thomasiusstr. 28 **Berlin W. 30,** Neue Winterfeldstr. 21

Frau Dr. Maria Ipes Speet

Gesangspädagogin ▫ Konzert- u. Oratoriensängerin
Vollständige Ausbildung für Oper u. Konzert
Berlin W, Barbarossastraße 41 Schriftliche Anfragen erbeten.

Maestro Franz Emerich
Maestra Teresa Emerich

Ausbildung für Oper und Konzert
Berlin W 50, Nürnbergerplatz 6.

Frau Tonie Apel

Potsdamerstr. 80 III **Berlin** Potsdamerstr. 80 III

Ausbildung im höheren Klavierspiel

Langjährige Unterrichtserfahrung

Vorzügliche Resultate

Sprechstunde 12—1 Uhr | Sprechstunde 12—1 Uhr

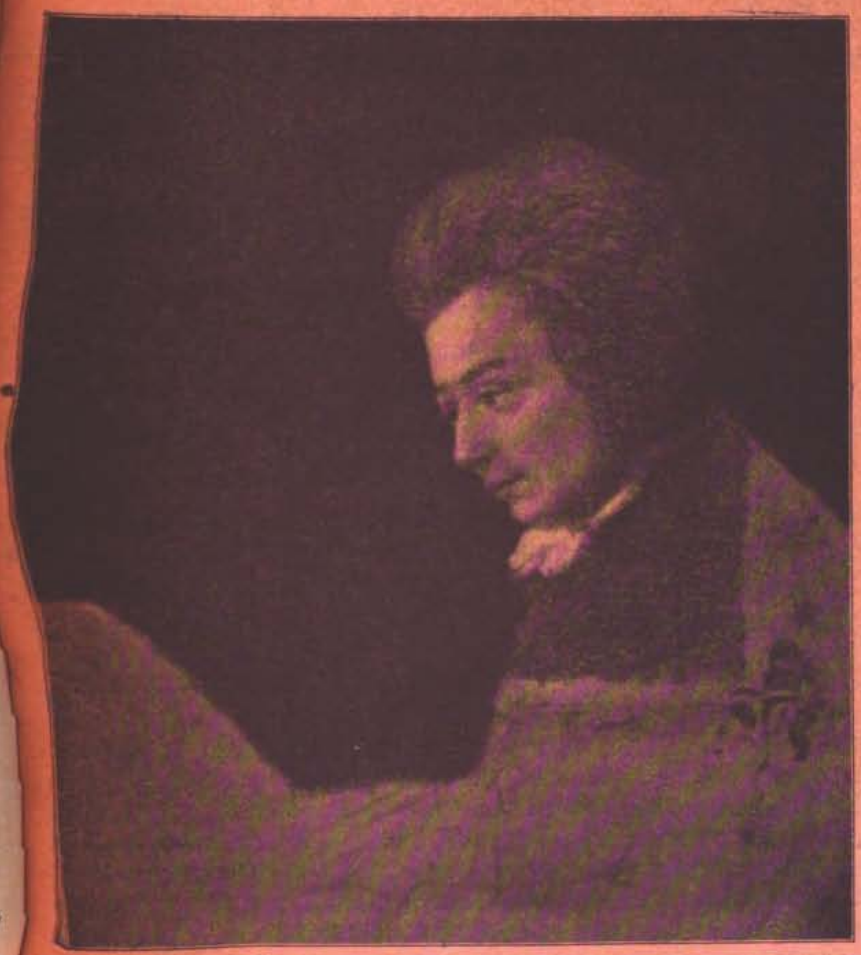
Für den Reklameteil: Wolfgang Simon, Berlin. XXIV Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner,
LEIPZIG.

Königl. Sächs. Hof-Pianofortefabrik.



W. A. Mozart
Gemalt von seinem Schwager Hofschauspieler Lange
(Aus Karl Storchs „Mozart")

gin von Preußen.
nigs von Ungarn.
s Königs von Sachsen.
Königs von Württemberg.
Königs von Griechenland.
r Königin von England.

, zuletzt Paris 1900
nste Auszeichnung).

ONA
ellschaft m. b. H.

von Mk. 250,—
te Beweis für
rband deutscher
ewerb dreimal
sspiel zwischen
Instrumenten,
00.—, konnten
rn nur 14 die
e. Broschüren
und Preisliste gratis. Probesendung ohne Kaufzwang. Glänzende Gutachten und vorzügliche Anerkennungsschreiben von Käufern und Künstlern.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jesco von Puttkamer.

Tenor. Schüler von Stockhausen und Prof. Eduard Gaertner, Wien. **Einzelunterricht im Kunstgesang** (deutsch, französisch, italienisch). **Ausbildung für Oper. Technische Stimmbildung und besondere Pflege des bel canto.**

Charlottenburg, Giesebrechtstr. 7. Sprechstunde 3—4 Uhr.

Frau Ar … Gesangs- und Vortragsmeisterin

Leipzig, Thomas

Frau Dr. Maria

Maestro Fr

Maestra Ter

Fra

Potsdame

Ausbildu

La

Sprechstunde

: Urteile über Karl Storcks Mozartbiographie :

Waldemar von Baussnern, Direktor des großherzoglichen Konservatoriums in **Weimar:** Zu Ihrer wundervollen Arbeit beglückwünsche ich Sie von ganzem Herzen. Wie Sie uns die tiefsten, feinsten Zusammenhänge zwischen Mensch und Genie erschlossen haben, wie Sie uns mit umfassendem Blick die Wurzeln des Herrlichen in seiner Familie und seiner Zeit offenbaren, aber auch mit ganzer Klarheit sein allmähliches göttliches Hinausragen über Familie und Zeit — das ist alles so meisterhaft durchdringend gestaltet, daß ich Ihnen meine ganze Bewunderung und meinen herzlichsten Dank aussprechen muß. Und wenn Sie im Vorwort sagen, daß Sie das Buch mit wahrhafter Liebe geschaffen haben, so können Sie sicher sein, daß der Hauch davon auf jeder Seite zu spüren ist.

Johanniter-Ordensblatt, Berlin: Dies Buch wird jeden Mozartfreund überaus sympathisch berühren. . .

Berliner Börsen-Courier, 24. Dezember 1908: . . . Das Ganze ist ein echtes Volksbuch, aber von gediegenster wissenschaftlicher Grundlage, und gerade daran hat es ja trotz der verschiedenen biographischen Darstellungen über Mozart bisher gefehlt.

Augsburger Postzeitung, 23. Dezember 1908: . . . als zuverlässigsten Pfadfinder zur Mozartschen Schönheit und Größe möchten wir Storcks neues Werk über Mozart bezeichnen. Es sollte in der Bücherei keines Musikfreundes, ja keines Gebildeten fehlen.

Hochland, München, Dezember 1908: Eine mit liebevoller Hingabe von langer Hand vorbereitete Arbeit, die sich anregend und leicht liest und zum tieferen Verständnis von Mozarts Persönlichkeit und Kunstschaffen viel beitragen wird.

E. Jaques-Dalcroze, Professor am Konservatorium in **Genf:** C'est une étude admirable; c'est une œuvre définitive.

Dr. **Jos. Schneider** in den **Signalen für die musik. Welt,** 6. Januar 1909: Selten darf man ein neues Musikbuch mit so aufrichtiger Freude begrüßen. . . . eine suggestive, liebevolle Einführung in die Welt Mozarts, die mir einen Herzenswunsch erfüllt hat. . .

Für den Reklameteil … mon, Berlin. XXIV Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner,
LEIPZIG.

Königl. Sächs. Hof-Pianofortefabrik.

: Urteile über Karl Storcks Mozartbiographie :

Deutsche Warte Nr. 312: . . . Mozart wird dargestellt als Mensch, als künstlerische Persönlichkeit, als eigenartige Welterscheinung, von der jeder Gebildete Kunde haben muß, ohne deren Kenntnis er einfach nicht auskommt. . . Die Lebensdarstellung und die Kulturschilderung sind so lebendig, daß man vermeint, einen Roman zu lesen. Was dem Buche aber noch einen ganz besonderen Wert gibt, ist die Sprache, der Stil, welcher dem Stoff so genau angepaßt ist, daß er fast illustrativ wirkt. . .

Eugen Segnitz in der **Allgemeinen Musikzeitung, Berlin,** Nr. 50 (1908): . . . Auf der wundervollen Harmonie des Künstlers und des Menschen Mozart ruht der unvergängliche Reiz, die immerwährende Kraft der Werke des großen klassischen Meisters. Die Erkenntnis seiner Persönlichkeit bildete für den Verfasser die ursprüngliche und reine Quelle der Kunst, alles Geschichtliche war nur Gleichnis, war nur Mittel, um die Gegenwartswerte herauszufinden und als unveräußerlichen Gewinn für die weitere Kunstübung festzustellen. . .

Bernhard Münz in der **Wissenschaftl. Beilage der Münchner Neuesten Nachrichten** Nr. 139 (1908): Karl Storcks eben erschienenes und außerordentlich anregendes Buch wird ohne Zweifel überall willkommen geheißen werden. . .

Kölnische Volkszeitung, 4. Dezember 1908: Eine lebensvolle Biographie. . . . gerade zu einer Biographie dieses reinsten Offenbarers der Musik war aber außer dem Studium der Tatsachen auch das Verständnis für das reiche Innenleben des großen Künstlers erforderlich, und auch dieses bringt der Verfasser in vollem Maße mit! . . .

Der Bund, Bern, Nr. 566: Glücklicherweise ist ein Mann an die Arbeit gegangen, der die Gabe hat, allgemein verständlich und doch nicht flach zu sein. . . Sein Buch trägt bei aller angenehmen Form doch durchaus den Charakter einer wissenschaftlichen Arbeit. . . Man kann sie jedem Musikfreunde bestens empfehlen.

Professor **Fr. Brandes** im **Dresdner Anzeiger:** . . . Diese Ausführungen zeigen deutlich genug, wie selbständig und gediegen Storck ist und auf welch hoher Stufe seine Kunst der Zergliederung und Darstellung steht.

in von Preußen.
igs von Ungarn.
Königs von Sachsen.
önigs von Württemberg.
önigs von Griechenland.
Königin von England.

zuletzt Paris 1900
ste Auszeichnung).

DNA
llschaft m. b. H.

von Mk. 250,—
e Beweis für
band deutscher
ewerb dreimal
spiel zwischen
Instrumenten,
0.—, konnten
n nur 14 die
. Broschüren

und Preisliste gratis. Probesendung ohne Kaufzwang. Glänzende Gutachten und vorzügliche Anerkennungsschreiben von Käufern und Künstlern.

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Jesco von Puttkamer.

Tenor.

Schüler von Stockhausen und Prof. Eduard Gaertner, Wien.
Einzelunterricht im Kunstgesang (deutsch, französisch, italienisch). **Ausbildung für Oper. Technische Stimmbildung und besondere Pflege des bel canto.**

Charlottenburg, Giesebrechtstr. 7. Sprechstunde 3—4 Uhr.

Frau Art

Leipzig, Thomas

Frau Dr. Maria

Maestro Fra

Maestra Ter

Fra

Potsdame

Ausbildu

La

Sprechstunde

:: Verlag von Greiner & Pfeiffer in Stuttgart ::

Mozarts Briefe. Einleitung und Auswahl von Dr. Karl Storck. Gebunden 2 Mk. 50 Pf.

❖ Eine größere Freude und einen höheren Genuß hätte der Herausgeber den Verehrern Mozarts nicht machen können. Mit großem Geschick und feinem Gefühl für das Wesentliche hat er darin alles weggelassen, was nicht unbedingt zu des Meisters Verständnis nötig war. Dadurch ist es ihm gelungen, uns das Bild sowohl des Künstlers wie namentlich auch das des Menschen Mozart in einer Weise nahezubringen, wie wir es bis jetzt in solcher Geschlossenheit und Einheitlichkeit überhaupt nicht kannten. Berner Rundschau

Beethovens Briefe. Einleitung und Auswahl von Dr. Karl Storck. Gebunden 2 Mk. 50 Pf.

❖ Zum Erfolg der einzigartigen, herrlichen Gabe, die hier dem deutschen Volke geschenkt wird, dürfte beitragen, daß Beethovens Briefe bisher nicht leicht erreichbar und sehr unbequem zu genießen waren. Nun ist diese Not beseitigt. So weit die deutsche Zunge klingt, müßte das Buch hinausdringen: ein Denkmal und Dank für den Meister, der die Weltherrschaft deutscher Musik gesichert hat. Bayreuther Blätter

Schumanns Briefe. Einleitung und Auswahl von Dr. Karl Storck. Gebunden 2 Mk. 50 Pf.

❖ Ein köstliches Buch, diese Schumann-Briefe! . . . Ich weiß nur wenige Briefe zu nennen, die mich so ergriffen haben wie jene hastig und aus allen möglichen Stimmungen heraus geschriebenen geflügelten Boten an Klara, zu der alle diese eiligen Segler wie nach dem friedvollen und beglückenden Port streben. Neue Schweizer Rundschau

Richard Wagner in seinen Briefen. Herausgegeben und eingeleitet von Erich Kloss. Geb. 2 Mk. 50 Pf.

❖ Erich Kloß, einer der rührigsten Wagner-Schriftsteller, hat aus der überreichen Fülle der bis jetzt im Druck erschienenen Briefe die bedeutsamsten Aeußerungen ausgewählt und nach ihrem Inhalt in besondere Rubriken eingeteilt und zusammengestellt. In seinem Buche . . . findet man eine Quintessenz Wagnerscher Gedanken über Leben, Welt, Kultur, Religion, Politik, Frauen, Natur- und Tierwelt, Humor, Zeitgenossen, Kunst, eigene Werke usw. vereinigt, die einen Einblick in die unendlich weite und tiefe Gedanken- und Gefühlswelt des Meisters vermitteln. ❖
Breslauer Zeitung

E. T. A. Hoffmanns musikalische Schriften. Ausgewählt von Dr. Edgar Istel. Gebunden 2 Mk. 50 Pf.

❖ Hoffmanns Verdienste als Musikschriftsteller sind gar nicht hoch genug zu bewerten. Durch die seltene Vereinigung strenger Sachlichkeit, flüssiger Ausdrucksweise und anregender poetischer Betrachtungsart wurde er der Begründer moderner psychologischer Kritik und hat namentlich für das Verständnis Beethovens in Norddeutschland bahnbrechend gewirkt . . . Edgar Istel hat das Bedeutendste . . . entnommen, mit kurzen Randnoten versehen und zu einem Bande zusammengefaßt. Berliner Neueste Nachrichten

Für den Rekl… g Simon, Berlin. XXIV Druck von Herrosé & Ziemsen, G. m. b. H., Wittenberg.

Digitized by Google

Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

Julius Blüthner,
LEIPZIG.

Königl. Sächs. Hof-Pianofortefabrik.

Hoflieferant

Ihrer Maj. der Deutschen Kaiserin und Königin von Preußen.
Sr. Maj. des Kaisers von Österreich und Königs von Ungarn.

Sr. Maj. des Kaisers von Rußland.
Sr. Maj. des Königs von Bayern.
Sr. Maj. des Königs von Dänemark.
Sr. Maj. des Königs von Rumänien.
Sr. Maj. des Königs von Sachsen.
Sr. Maj. des Königs von Württemberg.
Sr. Maj. des Königs von Griechenland.
Ihrer Maj. der Königin von England.

Prämiiert mit nur ersten Weltausstellungs-Preisen, zuletzt Paris 1900 und St. Louis 1904 mit dem Grand Prix (höchste Auszeichnung).

∴ Die ∴

NEU-CREMONA
Kunstinstrumentenbau-Gesellschaft m. b. H.
Berlin W 8, Taubenstraße 26

liefert Streichinstrumente mit echt italienischem Ton von Mk. 250,— an aufwärts. (Dr. Großmanns Theorie.) Der beste Beweis für die Güte der Instrumente ist die Tatsache, daß der Verband deutscher Geigenmacher der Entscheidung durch einen Wettbewerb dreimal ausgewichen ist. Bei einem öffentlichen Vergleichsspiel zwischen Neu-Cremona-Instrumenten und echt italienischen Instrumenten, darunter ein Stradivarius im Werte von Mk. 36 000.—, konnten laut abgegebener Stimmzettel von 513 Teilnehmern nur 14 die echten Instrumente erkennen. Dauernde Garantie. Broschüren und Preisliste gratis. Probesendung ohne Kaufzwang. Glänzende Gutachten und vorzügliche Anerkennungsschreiben von Käufern ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ und Künstlern. ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴ ∴

Digitized by Google
Original from UNIVERSITY OF MICHIGAN

FLÜGEL- UND PIANINO-FABRIK

C. BECHSTEIN

HOFLIEFERANT

SEINER MAJESTÄT DES KAISERS UND KÖNIGS
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN UND KÖNIGIN
SEINER MAJESTÄT DES KAISERS VON RUSSLAND
IHRER MAJESTÄT DER KAISERIN FRIEDRICH
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ENGLAND
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON ENGLAND
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON ITALIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON SPANIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON RUMÄNIEN
SEINER MAJESTÄT DES KÖNIGS VON WÜRTTEMBERG
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON SCHWEDEN
IHRER MAJESTÄT DER KÖNIGIN VON NORWEGEN
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN FRIEDRICH KARL VON PREUSSEN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES PRINZEN LUDWIG FERDINAND VON BAYERN
SEINER KÖNIGL. HOHEIT DES HERZOGS VON SACHSEN-COBURG-GOTHA
IHRER KÖNIGL. HOHEIT DER PRINZESSIN LOUISE VON ENGLAND (DUCHESS OF ARGYLL)

Grosse goldene Staatsmedaille für hervorragende gewerbliche Leistungen 1896.

Bechstein Hall. London W.

BERLIN N.,	PARIS,	LONDON W.,
Johannisstr. 6	334 Rue St. Honoré.	40. WIGMORE-STREET.
Tel.-Adr.: BESTFLÜGEL, Berlin.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, Paris.	Tel.-Adr.: BECHSTEIN, London.

Anerkennende Zeugnisse der bedeutendsten Musiker.

Richard Strauss: Ich halte die Bechsteinschen Instrumente für die schönsten und feinfühligsten der Welt.

Eugen d'Albert: Mit aufrichtiger Freude ergreife ich die Gelegenheit, Ihnen von neuem meine Bewunderung über Ihre herrlichen Flügel auszudrücken. Ich bin mir bewusst, denselben einen nicht unbedeutenden Teil meiner Erfolge zu verdanken. Ton, Spielart und Dauerhaftigkeit habe ich noch bei keinem anderen Instrumente in gleicher Vorzüglichkeit vereinigt gefunden, wie bei den Ihrigen und ich hoffe, mich bei meinen ferneren Konzertreisen stets Ihrer Flügel bedienen zu dürfen.

Ferruccio B. Busoni: Erst bei meinem Londoner Recitals hatte ich eine erschöpfende Gelegenheit, mit den Bechstein-Flügeln bekannt zu werden. Dieselben haben in jeder Hinsicht allen meinen Intentionen entsprochen. Angesichts der höchsten mir auferlegten Aufgaben des Vortrags und der Technik, wie sie mein Programm umfassten, bedeutet das einen ausserordentlichen Erfolg für die Bechsteinschen Instrumente, deren unbestreitbare Vorzüglichkeit zu preisen, mir zu grosser Freude gereicht.

Teresa Carreño: Die Bechstein-Pianos, die ich auf allen meinen europäischen Konzert-Tournees zu spielen das Vergnügen hatte, sind das Ideal von Vollkommenheit, und der Künstler, der den Vorzug hat, sie zu spielen, kann sich in der Tat gratulieren. Es ist das Instrument, welches allen anderen voraus den Ansprüchen eines Künstlers entspricht und ihm dazu verhilft, alle Effekte des Tones und des Anschlages zu erzielen, die er zu erlangen wünscht. Meine Bewunderung für die Bechstein-Pianos ist unbegrenzt.

Leopold Godowsky: Es ist mir ein wahres Herzensbedürfnis, Ihnen meine unbegrenzte Bewunderung und Begeisterung für Ihre so herrlichen Instrumente hiermit ausdrücken zu können. Die Schönheit und unendliche Modulationsfähigkeit des Tones, sowie die ausserordentlich angenehme Spielart befähigen den Künstler, das wiederzugeben, was er im Grunde des Herzens fühlt. Mit einem Worte, das Bechstein-Instrument ist und bleibt die Vollkommenheit, das Ideal des Künstlers.

Sophie Menter: Bechstein ist der König aller Pianofortebauer.

Eduard Risler: Es ist unmöglich, in Worten das gewisse Etwas auszudrücken, das den Klavieren der Firma Bechstein ihren besonderen Reiz verleiht. Man muss sie eben spielen, um es zu hören und zu fühlen! Was aber diese Instrumente so hoch auszeichnet, ist neben dieser spezifischen Eigenart die wunderbare harmonische Verschmelzung von all den Eigenschaften, die bei den anderen Fabrikaten nur vereinzelt [illegible] Sie sind die einzigen Klaviere, auf welchen man alles spielen kann, und die sich jeder Spielweise anpassen. Nicht nur, dass sie jeder Intention des Spielers nachfolgen, sie inspirieren ihn vielmehr zu immer neuen unerwarteten Klangfärbungen.

Ric **"**: Die Bechsteinschen Pianos sind tönende Wohltaten für die musikalische Welt.

Digitized by Google UNIVERSITY OF MICHIGAN